L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

14e Année - Nouvelle série N° 52 - Novembre 1958

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique;

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

COMITÉ DE RÉDACTION :

M. M. BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine;

M. J. CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne; Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Uniservité de Paris; Professeur au Lycée La Fontaine (1);

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine (1);

M. M. DAUTREMER, Directeur du Conservatoire et de l'Orchestre Symphonique de Nancy;

M. M. FRANCK, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1);

Mlle A. GABEAUD, Professeur d'Education Musicale;

M. GEORGEAIS, Agrégé de l'Université, Professeur au Lycée Cl.-Bernard et au Lycée La Fontaine (1);

M. R. GUICHEMERRE, Agrégé de l'Université, Professeur de Lettres au Lycée Janson-de-Sailly et au Lycée La Fontaine (1), chargé de mission aux Arts et Lettres;

M. D. MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne, Président de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine);

Mme MONTU, Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris, Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

M. A. MUSSON, Professeur au Lycée La Fontaine (1).

M. J. PLANEL, Professeur de Chant au Lycée La Fontaine (1), Soliste des Grands Concerts Classiques et de la Radio, Grand Prix du Disque;

M. F. RAUGEL, Vice-Président de la Société Française de Musicologie, Chef d'orchestre des Sociétés Hændel et Mozart;

M. J. ROLLIN, Compositeur, Professeur au Lycée La Fontaine (1);

M. J. RUAULT, Professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de la Seine et aux Ecoles de la Ville de Paris;

M. R. VIEUXBLE, Professeur d'Education Musicale, Fondateur.

(1) Classes préparatoires au C.A.E.M.

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

M. A. BAILLET, 127, cours Tolstoï, Villeurbanne;
Mlle BOSCH, 7, rue Adolphe-Guillon, Auxerre;
Mlle CLEMENT, 41, rue Albert-Maignan, Le Mans;
Mlle DELMAS, Lycée de jeunes filles, Toulouse;
Mlle DHUIN, 22, rue Daliphard, Rouen;
Mlle FOURNOL, Collège Classique de Jeunes Filles, Blois;
Mlle GAUBERT, « Le beau lieu », avenue de Lattre-de-Tassigny, Cannes;
Mlle GAUTHERON, 14, r. Pierre-le-Vénérable, Ct-Ferrand;
Mme GRATIANT, Coll. M. de Jeunes Filles, Oran;
M. KOPFF, rue de la Poudrière, Molsheim (Bas-Rhin);
M. LENOIR, 17, rue Ampère, Nantes;
M. MULLET, Principal du Collège Lambert, Mulhouse;
Mlle PEZET, 41, rue Jeanne-d'Arc, Cherbourg;
M. P. PITTION, 28, rue Emile-Geymard, Grenoble;
Mme BISCARA, 28, rue de la Regratterie, Niort (D.-S.).
Mme REGNIER, 13, rue Henriette-Achiarry, Toulouse;
M. SUDRES, Lycée de Garçons, Cahors;
M. TARTARIN, 35, rue du Bourdon-Blanc, Orléans;
Mme TARRAUBE, 93, boulevard George-V, Bordeaux;
Mme TRAMBLIN-LEVI, 28, rue Pierre-Martel, Lille.

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.200 francs (étranger : 1.400 francs), à envoyer par chèque postal à M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 frs l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de 175 frs, ceux des années antérieures au prix de 100 frs.

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs.
2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3° Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.
4° Les manuscrits ne sont pas rendus.
5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E. M., doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.
6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.
7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1958

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine) - Solfège



Histoire de la Musique

I° Vous allez entendre trois fragments de disques, de deux minutes chacun, environ. Vous indiquerez pour chaque fragment, si vous le connaissez : 1° L'auteur; 2° Le titre de l'œuvre; 3° Sa date exacte ou approximative. Si vous ne le connaissez pas, dites à quelle époque vous le situez.

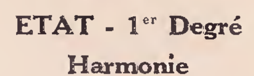
II° Choisissez dans la musique que vous connaissez, en vous limitant aux œuvres de valeur reconnue, et en excluant les trois partitions que vous venez d'entendre, cinq œuvres d'auteurs différents :

1° Un morceau pré-classique (avant Bach).
2° Un morceau classique.
3° Un morceau romantique.
4° Un poème symphonique.
5° Un morceau moderne (depuis Debussy).

Pour chacune de ces œuvres :

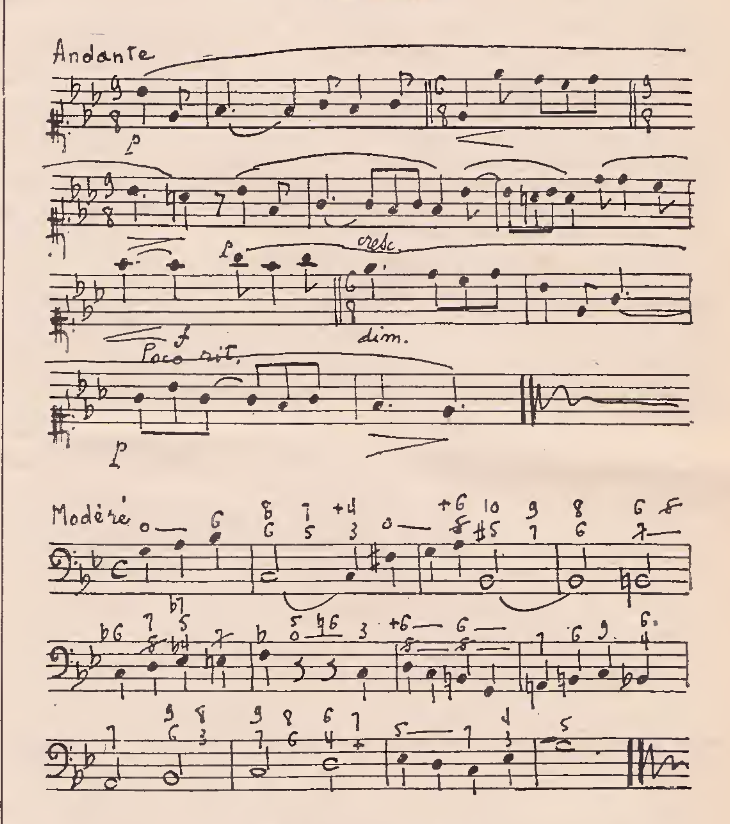
1° Citez le thème principal ou l'un des thèmes principaux.
2° Indiquer, outre le titre, l'auteur et ses dates, précises ou approximatives.
3° Rédigez une très brève analyse de l'œuvre (3 lignes environ).

III° En 2 pages maximum, résumez la vie de *Beethoven*; citez ses principales œuvres et donnez un aperçu des innovations qu'il a introduites dans l'expression et dans la forme.



ETAT - 1er Degré

Harmonie



ETAT - 1er Degré

Composition Française

« La mécanique retranche l'homme. Aussi tous les arts périssent par la morsure mécanique. Les moindres marques du moulage déshonorent l'œuvre, en la rabaissant au rang du signe abstrait... La machine est aussi un infaillible moyen de rendre toute musique ennuyeuse » (1923).

Discutez cette affirmation d'Alain, et précisez les conclusions que vous pouvez en tirer en ce qui concerne la tâche des éducateurs.

Histoire de la Musique

Evolution et caractères de la musique en Allemagne de 1827 à 1856.

(*Suite page* 5/29)

FLORENT SCHMITT N'EST PLUS (1)

par Y. HUCHER

La *Tragédie de Salomé*, op. 50 (1907 dans la version primitive pour petit orchestre, 1911 dans sa traduction pour grand orchestre), est un mimo-drame écrit sur un poème de R. d'Humières. Après le *Prélude* et la *Danse des Perles*, les *Enchantements sur la mer*, forment un long crescendo qui atteint son point culminant avec la superposition des thèmes d'Hérode, d'Hérodias et de Salomé. A la tragique *Danse des éclairs*, succède la *Danse de l'effroi* qui termine dans une atmosphère d'horreur et de cruauté une partition que Strawinsky saluait avec autant de chaleur que Debussy celle du *Psaume*.

Antoine et Cléopâtre, op. 69 (1920), évoque le conflit de deux civilisations, en six tableaux d'une importante partition. Le compositeur y fait montre d'un grand pouvoir d'évocation dans le *Camp de Pompée*, la *Bataille d'Actium*, la *Nuit au Palais de la reine*, la *Bacchanale*, le *Tombeau de Cléopâtre*.

Salambo (op. 76) est une partition écrite en 1925, pour un film aujourd'hui heureusement oublié. Le musicien en a tiré trois suites symphoniques qui furent crées deux ans plus tard. Les grands moments de l'ouvrage de Flaubert sont ainsi splendidement évoqués, dans une langue d'une perfection et d'une richesse égales, qui ne sont pas sans rappeler justement les dominantes de l'art du romancier.

La *Symphonie concertante*, op. 82, affirme le désir de renouveler un genre, le concerto, que classiques et romantiques avaient porté à son apogée. L'œuvre, qui foisonne d'idées et de trouvailles originales, eut en 1937, à sa création, les honneurs du « chahut »; elle mériterait de tenir sa place entre les grandes œuvres consacrées et les concertos de nos contemporains.

Oriane la Sans-Egale, op. 83, composée en 1932-33, est la partition la plus développée de Florent Schmitt. Elle fut créée au concert en 1937 et représentée à l'Opéra de Paris, l'année suivante, sous le titre *Oriane et le Prince d'amour*. Elle nous transporte en Avignonnais, à la cour d'Oriane, au XVIe siècle. Elle conte la rivalité du Poète et d'un Mongol magnifique, et la mort de la princesse que pleure un nain fidèle. Il s'agit là encore d'une partition puissamment évocatrice, féconde et luxuriante.

On pouvait croire que jamais Florent Schmitt n'irait plus loin ni plus haut qu'il n'avait fait dans ces six « chefs-d'œuvre ». Or, voici qu'à l'heure où la mort le guettait, il achevait une *Symphonie* (la seconde, si l'on tient compte de la *Symphonie concertante*), qui apparut à tous lors de sa récente création, en juin 1958, au festival de Strasbourg, comme le sommet de sa production. La vigueur incisive de l'*Allegro* initial, la profondeur d'une tendresse grave et humaine du mouvement lent, l'appel à la joie du *Finale*, cette construction classique étincelante d'une prodigieuse richesse d'idées servies par une sûreté d'écriture demeurée étonnante, tout cela assura à l'œuvre qui devait être le chant du cygne, un triomphe hautement mérité car c'est là une page de tout premier plan dans la production contemporaine (3).

Telle est, très brièvement esquissée, l'œuvre de Florent Schmitt. Elle place le musicien parmi les plus grands, parce qu'il fut remarquablement lucide, foncièrement honnête dans son « labeur d'artisan », souverainement indépendant parce que préoccupé uniquement de beauté.

Voilà ce que la connaissance de l'œuvre de Florent Schmitt peut révéler à chacun de nous. Mais je pense très sincèrement que l'on gagne à savoir ce que fut l'homme, tel qu'il apparaît à ses familiers et non tel que l'a dépeint une certaine légende, tel qu'il m'a été donné de le voir durant près de dix années d'une fréquentation assidue.

Georges Duhamel a écrit, dans un précieux petit livre, « *La musique consolatrice* » : « Il est sûrement riche, celui pour qui la vie est une perpétuelle découverte ». Florent Schmitt illustre à merveille la pensée de l'écrivain. De l'enfant fort en thème latin et en algèbre, qui s'est toujours intéressé aux locomotives, au vieillard toujours jeune que nous avons connu; du candidat au Prix de Rome, un candidat vert d'angoisse, au membre de l'Institut, qui s'apprêtait un jour à répondre aux questions saugrenues de ses collègues voyant un bandeau qu'il portait sur l'œil : « J'ai reçu un cèdre sur la figure ! »; du voyageur que rien n'arrête au jardinier qui fait mûrir ses tomates... à la loupe; du compositeur d'*Oriane*, à l'auteur de *A contre-Voix*, Florent Schmitt fut toujours en quête de cette perpétuelle et enrichissante découverte. Et cela explique sans doute la diversité de son cœur, sa présence dans son temps, et son esprit.

Cette diversité de l'œuvre repose sur l'union étroite des composantes d'un art probe et sincère. L'auteur de la *Tragique chevauchée*, a le sens du rythme; sa cellule rythmique, simple le plus souvent, s'impose à l'attention et donne le mouvement précis, inébranlable, inéluctable; mais le musicien sait encore briser le moule de l'uniformité, et il se donne ainsi un espace rythmique qui est le principe de vie de sa mélodie. Celle-ci, variée et toujours adaptée à l'œuvre, a ce privilège de charmer l'auditeur et de lui permettre de se reconnaître, de se retrouver, en dépit de la diversité et, pourrait-on dire, grâce à elle. L'harmonie rehausse ces idées mélodiques. Sans confondre musique et équation algébrique, le musicien s'appuie sur une science qui n'a d'égale que sa culture; sans chercher, bien au contraire, à être un chef d'école, il est ce précurseur qu'on oublie par ce caractère qui le porte loin au-delà de son temps. Respectueux des lois fondamentales, il les dompte et en fait ses servantes.

La « présence » de Florent Schmitt parmi nous ? Elle fut tout à la fois idéale et certaine; idéale, par sa perfection d'inspiration et de réussite; certaine par son humanité et sa vie. D'autres musiciens, d'autres artistes, d'autres créateurs ont dominé leur temps et, par leur longétivité, ont, comme on dit, embrassé tout un siècle. D'autres créateurs ont, durant toute leur vie, œuvré du meilleur d'eux-mêmes. Peu d'entre eux ont été aussi totalement et simplement présents. Et comme cette présence était humaine, quotidienne ! S'il faisait froid, il vous réchauffait en vous disant cordialement : « Chut ! ne pensons plus à ça ! On en a trop parlé ! » Qu'une rue s'avérât difficile à aborder, il vous prenait par le bras, le plus sérieusement du monde, et vous disait : « Attendez, ne vous occupez de rien, je vais vous faire traverser ! » Au concert, caché au fond d'une loge, il était deviné des musiciens qui, certes, redoutaient ses critiques et savaient ses exigences, mais connaissaient le prix de son sourire de contentement; et le public l'acclamait, jusqu'à qu'il se levât enfin en murmurant : « Mais non, mais non ! Tout cela, je n'en vaux pas la peine ! » Il nous faisait du bien avec sa franchise et même avec ses impatiences... Comment se lasser de conter ce mot charmant de Florent Schmitt à un automobiliste qui semblait, Place de la Concorde, contourner chaque terre-plein : « Comme vous allez ! Je suis sûr que si nous étions en avion, vous nous feriez faire le tour de chaque étoile... »

Cette présence de Florent Schmitt, elle se prolongeait, elle rayonnait en nous, par son esprit. Qui a dit : « La vie humaine est faite de contrainte et de liberté; le passage de l'une à l'autre, c'est le rire » ? Cette contrainte, le musicien la connaissait dans le travail qu'il s'imposait, ou qui s'imposait à lui. Cette liberté, l'homme la revendiquait de toutes ses for-

(1) Voir *E.M.* n° 51 d'octobre 1958.





FLORENT SCHMITT
(Compositeur)
Photo Harlingue-Viollet

Supplément à « *L'Education Musicale* »
N° 175 du 1er février 1971

ces. Et c'est pourquoi il n'a guère cessé de sourire, souvent même pour dissimuler ses craintes, ses dégoûts ou ses mépris, avec un attendrissement auquel nous habitue le véritable amour. Boutades, mots féroces, répliques à l'emporte-pièce, questions inattendues, il y a tout cela dans sa conversation comme dans sa musique, tout cela uni à tant de loyauté, de fidèle amitié, d'émotion pudique.

Est-ce pour cela que Florent Schmitt était tant aimé des jeunes et le leur rendait bien ? Aux Concerts éducatifs des Concerts Colonne, je l'ai vu bouleversé de la sincérité de leur enthousiasme plus que par bien d'autres triomphes. Au dernier festival de ses œuvres auquel il assista — c'était à la Cité Universitaire, il y a si peu de mois... — tout au long de cette soirée que j'ai eu la grande joie de présenter, je l'ai vu rire de si bon cœur d'un rapprochement que je tentais de ses *Enfants* avec un poème de... Prévert; je l'ai vu prolonger avec tant de jeunesse heureuse sa soirée en se mêlant à tout ce jeune public d'étudiants; pour tout cela et pour tant d'autres souvenirs, Florent Schmitt me rappellera toujours cette pensée d'un philosophe, quelque peu néo-platonicien : « Ceux qui font de la musique inspirent l'amour sans y penser ». Et si l'on cherchait d'autres raisons que cette diversité d'inspiration, cette présence et cet esprit que j'ai tenté de définir, je répondrais ceci. Florent Schmitt, dans chacun des trente huit numéros du catalogue de son œuvre, transpose la formule de Jacques Chardonne : « L'amour, c'est beaucoup plus que l'amour ». Il la magnifie pour nous et en fait une raison de sourire et d'espérer, car pour lui, la musique, c'était beaucoup plus que la musique !...

Yves HUCHER.

Bibliographie : P. O. Ferroud : Autour de Florent Schmitt (Durand, 1927) — Yves Hucher : Florent Schmitt, l'homme et l'artiste, son époque et son œuvre (Plon, 1933).

Discographie : Antoine et Cléopâtre : le Camp de Pompée (Gramo. L-766, 78 t.) — Selamlik (Gramo. L-766, 78 t.), — Psaume XLVII (Columbia FCX 171, 33 t.). — Dionysiaques et Camp de Pompée (avec Hindemith : Symphonie en si bémol)(Ducretet-Thomson 270 C 052, 33 t.). — Sextuor de Clarinettes (avec Raymond Loucheur : En famille) (Decca, LX 3136, 33 t.).

Pour paraître très prochainement : La Tragédie de Salomé (avec Dukas : La péri) (Pathé-Marconi).

Paru à l'étranger : Pièces pour piano à 4 mains et Le Petit Elfe Ferme l'Œil (par Robert et Gaby Casadesus).

(2) Il n'y a pas dans le catalogue d'opus 111, ceci par la volonté même du musicien et en souvenir d'une certaine sonate beethovenienne. Ce geste, bien dans l'esprit de Florent Schmitt, est assez éloquent pour détruire de lui-même certaines erreurs d'interprétation sur la soi-disant « hostilité » de l'auteur du **Quatuor** à l'égard de la musique classique.

(3) La **Symphonie** doit être redonnée à Paris, aux Concerts du Conservatoire, le dimanche 2 novembre, sous la direction d'André Cluytens.

EXAMENS & CONCOURS

(*Suite de la page 3/27*)

ETAT - 2e Degré

Dictée



HOMMAGE A FLORENT SCHMITT

La Société Nationale consacrera son concert de réouverture à Florent SCHMITT qui en était le Président depuis de nombreuses années.

Alors que nos grandes Associations symphoniques ont inscrit à leurs premiers programmes de l'année les œuvres les plus connues du grand compositeur disparu : LE PSAUME, LA TRAGEDIE DE SALOME *et la* SYMPHONIE, *créée en juin à Strasbourg, la Société Nationale a groupé dans cet hommage des œuvres de musique de chambre moins fréquemment entendues. En voici le programme.*

SONATE POUR VIOLON ET PIANO
par Jean HUBEAU et Maurice FUERI

SEXTUOR DE CLARINETTES
par le Sextuor de Clarinettes de Paris,
dirigé par Armand BIRBAUM

POUR PRESQUE TOUS LES TEMPS, *pour flûte et trio à cordes par le Quatuor instrumental de Paris*

INTROIT, RECIT ET CONGE
par André NAVARRA et Jacqueline DUSSOL

Yves HUCHER, qui présenta le dernier festival auquel Florent Schmitt parut, a été chargé de présenter ce concert qui aura lieu le vendredi 7 Novembre 1958, à 21 heures, à la Salle de l'Ecole Normale de Musique, 78, rue Cardinet.

ETUDE SUR LE VIOLON ET LES CORDES

par Fr. CABOS et J. MAILLARD
Professeurs d'Education Musicale

Cette monographie, destinée à faire suite à la pertinente étude de M. Boulnois sur l'orgue, il y a quelque temps parue dans ces colonnes, son histoire et sa littérature n'ambitionne pas de traiter de façon complète un problème aussi vaste que la fabrication, l'histoire et la littérature de tous les instruments du quatuor. Un grand in-folio n'y suffirait point. L'auteur s'efforcera cependant de donner un aperçu aussi précis que possible de ces trois questions primordiales, notamment en ce qui concerne le violon, ce roi de l'orchestre qui, en quatre siècles, a imposé aux mélomanes sa sonorité tour à tour âpre et veloutée, brillante et recueillie.

Description du violon.

Le violon consiste essentiellement en une caisse de résonnance terminée par un manche, sur lesquels sont tendues quatre cordes.

La caisse, dont la forme élégante ne varie que fort peu d'un luthier à l'autre, est en bois mince. La table supérieure, légèrement voûtée, est en sapin. Elle est percée de deux ouvertures en forme de *f*, qui permettent à l'air intérieur de transmettre les vibrations à l'extérieur. Le dessous de la caisse, ou *fond*, est en érable. Le fond et la table s'appuient latéralement sur deux tasseaux et quatre coins placés à l'intérieur, afin de donner à la caisse une solidité suffisante. A l'intérieur également, et du côté gauche, collée à la table dont elle épouse la forme, se trouve une pièec de sapin appelée *barre*, qui augmente la rigidité de la caisse dans le sens de la longueur et renforce, par son élasticité, la sonorité des basses. Elle ne se trouve pas dans l'axe du violon, mais déportée sur la gauche. L'importance de la barre, en ce qui concerne la sonorité, n'a d'égale que celle de l'*âme*, petite tige cylindrique de sapin, d'environ 5 ou 6 mm qui, fixée à l'aide d'une lame entre la table et le fond (à peu près sous le pied droit du chevalet), aide la table à supporter la pression des cordes transmise par le chevalet.

Le *manche*, en érable, prolonge la caisse de résonance. Sur lui est collée une longue *touche* d'ébène qui déborde largement sur la caisse (jusqu'à 5 cm environ du chevalet). Le manche se termine par le *chevillier* en forme de gracieuse volute dont la partie déployée est percée de quatre trous destinés à recevoir les *chevilles* d'ébène autour desquelles s'enrouleront les cordes.

Les cordes, tendues par les chevilles, passent sur le *sillet*, à la limite du manche et du chevillier. Elles sont tendues à un millimètre à peine au dessus de la touche, passent dans quatre gorges prévues dans le *chevalet*, pièce travaillée en érable, et sont finalement fixées au *tire cordes* ou *cordier*, pièce d'ébène, symétrique de la touche de l'autre côté du chevalet. Ce cordier est fixé au violon par un boyau attaché au *bouton*, lequel est engagé dans un tasseau.

Le violon a ses quatre cordes accordées par quintes, soit de l'aigu au grave: mi 4, la 3 (diapason), ré 3, sol 2. Les trois dernières sont en boyau (mouton d'Italie de préférence), le ré est souvent filé alumium (1), le sol, toujours filé, en cuivre, argent ou or. La première corde (mi, ou *chanterelle*) était jadis également en boyau. Depuis le début du siècle, il est courant d'utiliser des mi acier.

La pression exercée par les cordes sur la table d'harmonie par l'intermédiaire du chevalet, est de l'ordre de 30 kgs.

Le luthier appose généralement sa signature sur une petite étiquette collée à l'intérieur de l'instrument, sur le fond, et visible par le *f* gauche...

Taille du violon.

La longueur totale du violon est de l'ordre de 0 m 60, plutôt moins. Celle de la caisse, quoique variable, est très étudiée: de 1670 à 1690, Stradivari la fait passer de 34 cm 9 à 35 cm 7. Certains Vieux Paris ont des caisses de 38 cm.

L'Archet.

Cette baguette de bois sur laquelle est tendue une *mèche* de crins épousait jadis la forme d'un arc. Sa forme actuelle fut imposée vers la fin du XVIII siècle, et ceci progressivement, par l'archetier François Tourte (1747-1835), sur les conseils du violoniste Viotti (ital.: *arco;* angl.: *bow* ou *fiddle-stik;* all.: *bogen*).

Depuis cette époque, sa taille et son poids ont été fixés assez strictement. Longueur totale: 75 cm, longueur de la mèche: environ 65 cm, poids: environ 70 grammes. La baguette peut être octogonale ou ronde. La mèche (environ 150 crins de cheval) part de la pointe de l'archet jusqu'à la *hausse*, partie mobile richement décorée d'ébène, métal précieux, nacre ou ivoire. La hausse est commandée par une *vis* fixée dans le *talon*, qui permet une plus ou moins forte tension de la mèche. Un filetage couvrant quelques centimètres à côté de la hausse protège souvent la signature de l'archetier. L'archet est généralement en bois de Pernambouc.

Accessoires.

Pour permettre de tenir mieux le violon sous le menton, on place à gauche du cordier la *mentonnière* en bois ou en ébonite. Un *coussin* bourré de crin et d'ouate se glisse sous le revers du veston, ou s'attache après la mentonnière. On enduit les crins de l'archet de *colophane*, sans laquelle ils ne sauraient attaquer la corde. L'accord délicat de la chanterelle se fait à l'aide d'un *bouton* fixé dans le cordier.

La *sourdine*, en forme de petit peigne à 3 ou 4 dents, pince le chevalet et atténue considérablement la sonorité, donnant au violon une douceur rêveuse et lointaine (allemand: *Dämpfer;* italien: *sordini*).

Tenue du violon.

« *Le violon doit être placé sous la clavicule, retenu par le mention du côté gauche, près du tire-corde, un peu incliné vers la drotie, et soutenu horizontalement par la main gauche, qui doit maintenir l'extrémité du manche en face du milieu de l'épaule. Il est essentiel que le menton ne porte pas trop en avant sur la table d'harmonie; ce serait peu gracieux et nuirait à la vibration. On évitera aussi de l'appuyer sur le tire-corde, pour ne point altérer par cette pression l'accord de l'instrument. Le manche du violon doit reposer entre le pouce et la partie de la main où commence l'index.* » (F. Mazas, Méthode de violon d'après le système de Paganini, Edition Sénart de 1915.)

Instruments de la famille du violon (2).

L'*alto*, ou *viole* (allemand: *bratsche;* italien et anglais: *viola*) a la même apparence que le violon dont il semble l'agrandissement. Longueur totale: 0 m 66, caisse: 41 cm. L'archet, plus puissant (il le sera de plus en plus pour les instruments graves) ne mesure que 0 m 74. L'alto se tient de la même façon que le violon. Accord: la 3, ré 3, sol 2, ut 2.

« *De tous les instruments de l'orchestre, celui dont les*

excellentes qualités ont été le plus longtemps méconnues, c'est l'alto. Il est aussi agile que le violon, le son de ses notes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. » (Berlioz.)

Le *violoncelle* ou *basse* (on dit parfois *cello*), supposée invention du père Tardieu de Tarascon au début du XVIIIe siècle, mais qui existait déjà dans les orchestres italiens de la fin du XVIIe siècle, a remplacé l'ancienne basse de viole. Il se place entre les genoux de l'exécutant, la caisse soutenue par une pique coincée au sol. Hauteur de l'instrument : 1 m 20, longueur de l'archet : 0 m 72. Accord : la 2, ré 2, sol 1, ut 1 (une octave au-dessous de l'alto).

« *En raison du timbre ou du diapason de cet instrument, le chant de la basse est empreint d'un caractère tendrement mélancolique et religieux. Sa voix grave et touchante est plus propre à exprimer la prière et les pensées émues que les mondaines et brillantes passions. C'est, pour nous, l'instrument viril par excellence... Ce roi des instruments est inapte au sourire.* » (Anatole France.)

La *contrebasse* est généralement à quatre cordes par quartes descendantes (sol 1, ré 1, la —1, mi —1), accord inverse de celui du violon. Les chevilles ne sont pas, comme pour les instruments étudiés ci-dessus dans le plan de la caisse, mais perpendiculaires à ce plan.

La contrebasse à trois cordes, au son plus puissant et plus clair, mais plus difficile à jouer, est accordée la 1, ré 1, sol —1. Hauteur totale : 2 m environ. Hauteur de la caisse : 1 m 10, longueur de l'archet : 0 m 60.

« *La contrebasse est un très bel instrument dont les compositeurs n'ont pas su toujours tirer le meilleur parti; elle vaut mieux que d'être utilisée en doublure des violoncelles comme le faisaient souvent les classiques, ce qui donne de la pesanteur à leur œuvre et une certaine monotonie. Employées seules... elles montrent des qualités expressives insoupçonnées.* » (Henri Büsser.)

Instruments spéciaux.

Il existe une grande quantité d'instruments plus ou moins dérivés du violon. Beaucoup sont exposés au Musée instrumental du Conservatoire de Paris. Certains sont peut-être intéressants à mentionner :

Le *violino piccolo* (sursoprano) à 3 ou 4 cordes, utilisé par J.-S. Bach dans son 1er Concerto brandebourgeois. Il est accordé une tierce mineure ou une quarte juste au-dessus du violon.

Il existe, pour les enfants, des instruments de taille 1/4, 1/2 ou 3/4. Ces mesures n'ont d'ailleurs aucun rapport avec la taille de l'instrument (par exemple le violon 1/4 mesure 29 cm 7 de longueur de caisse contre 35 cm 5 pour l'entier). Pour les personnes petites, il existe également des 7/8 (caisse 35 cm environ).

Certains luthiers adaptent (pour le cirque ou pour le jazz) un pavillon amplificateur fixé après la caisse de résonance.

Le *baryton* et le *ténor* (caisse encombrante de 47 cm 9) accordé une quinte au-dessus du violoncelle.

La *sous-basse* (une quarte au-dessous du violoncelle), à la sonorité plus chaude et plus humaine que la contrebasse.

Honegger écrivit vers 1925 un Hymne pour Dixtuor à cordes. Je me souviens du sourire amusé du Maître auquel je demandais très respectueusement des nouvelles de cette partition : « *Cela ne présentait aucun intérêt,* me répondit-il, *et je ne sais même pas ce qu'elle est devenue !* »

Il existe également de *petites contrebasses de concert* dont usent les solistes, et qui sont à peine plus grosses que le violoncelle. C'est sur de tels instruments que Serge Kousévitsky faisait entendre des polkas écrites pour petite flûte !

Le *violon-harpe* (il existe d'ailleurs toute la famille) imaginé par le prince Stourdza et qui rappelle le *contralto* de Vuillaume, à la forme affreusement déformée.

Le *violon de fer* (nagelgeige) inventé par Wilde vers 1740, se compose d'une caisse de résonance cylindrique en bois à laquelle sont fixés des ergots métalliques (de 12 à 49) que l'on excite à l'aide d'un archet. Les cordes, tendues sur la caisse, vibrent par sympathie.

On appelle *violonista* une sorte de robot destiné à remplacer l'exécutant (invention de Moreau et Aubry).

L'*octobasse,* monstrueuse invention de J.-B. Vuillaume (en 1849). Elle mesure 4 mètres de haut et comporte trois cordes sonnant do 1, sol —1, do —1. Un des deux exemplaires construits « repose » au Musée du Conservatoire et a été utilisé une seule fois pour la *Messe de Sainte Cécile* de Gounod. Ce géant faisait le désespoir du regretté Paul Brunold, ancien conservateur (M. Georges Migot ne doit pas sans doute penser non plus grand bien de cet encombrant fossile).

Il est possible de recueillir les vibrations des chevalets et, par des procédés électroniques, déformer complètement la sonorité des instruments à archet.

(*à suivre*)

---

(1) Voir « Les instruments à cordes » de P. Meriel, *Education Musicale,* n°s 2, 4, 7.

(2) Voir : M. Pincherle, « Les instruments du quatuor », PUF 1948 (Collection « Que sais-je », n° 272).

CORRESPONDANCE

Toute lettre demandant une réponse doit être accompagnée d'un timbre-poste de 20 francs.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la dernière bande d'envoi et de la somme de 50 fr.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

La fin de l'année approchant, la préparation d'un cours sur la fête de Noël est, peut-être, une de vos préoccupations; à cette fin, voici quelques disques donnant suffisamment de choix dans les genres (chant grégorien, musique populaire, musique savante) et les moyens sonores utilisés (voix, orgue, cordes). Du chant grégorien, déjà signalé dans une dernière rubrique, DECCA (173690) a gravé deux des trois messes que la liturgie catholique réserve à Noël; ce sont la *Messe de Minuit* et la *Messe du Jour*. Si l'étude des modes ecclésiastiques est facilitée par ces pièces, la noble expression de cette monodie souple, élégante, parfaitement ordonnée vous sera sensible et, si vous voulez, de surcroît, apprécier l'évolution des sentiments du chrétien, comparez, par exemple, en vous appuyant sur les textes, inséparables du chant, les débuts des deux Introïts.

Des Noëls populaires, traités par certains maîtres français des XVII[e] et XVIII[e] siècles, un beau choix en est offert par DUCRETET (255 C 038) et VOGUE (EXTP 1027); G. Litaize touche l'orgue de la Chapelle du Château de Versailles et M. L. Girod celui du Prytanée militaire de La Flèche, ce qui procure la belle occasion de présenter ces deux magnifiques instruments. Enfin, ERATO (EFM 42.042), outre le célèbre *Concerto grosso* pour la Nuit de Noël, de *Corelli*, présente de *M. A. Charpentier, six Noëls* pour les instruments; le tout est interprété comme il convient par l'ensemble instrumental J. M. Leclair. Certaines de ces pièces figurent, sous d'autres signatures, sur les deux disques cités plus haut; le fait n'échappera pas à votre vigilance; vous avez ainsi matière à faire apprécier par vos jeunes auditoires les différences d'écriture et de style marquant ces noms d'une belle période de notre histoire musicale : *Dandrieu, Du Caurroy, Balbastre, Le Bègue, M. A. Charpentier*, etc.

Pour orgue encore, les six *Sonates* de *J.-S. Bach* se trouvent en deux disques élégamment présentés chez LA VOIX DE SON MAITRE (FALP 406 et 407); un texte explicatif substantiel accompagne, l'intérêt en est évident, il serait bien plus perceptible si des thèmes musicaux étaient joints. Cela faciliterait singulièrement la compréhension de ces œuvres en particulier et du style de l'orgue en général. De ces six Sonates en trio que le manuscrit original indique comme sonates pour le clavecin à deux claviers avec pédale, ce qui ne veut pas dire que le maître ne les ait pas jouées sur l'orgue, notre rubrique de mai 1957, à laquelle nous prions le lecteur de se reporter, vous entretenait déjà au sujet d'un précédent enregistrement. Nous vous répétons ce que nous disions alors, à savoir l'immense intérêt que peut représenter la possession, dans sa discothèque, de semblables œuvres, pour elles-mêmes, pour leur place dans l'histoire et pour l'étude d'un instrument encore trop peu connu.

Bach, on le sait, écrivit de nombreux motets à un ou plusieurs chœurs, beaucoup furent perdus; certains, non authentiques, furent publiés. Six, dont l'origine est certaine, demeurent; ce sont *Singet dem Herrn, Fürchte dich nicht; Komm, Jesu, komm; Jesu, meine Freude; Der Geist hilft unserer Schwachheit auf* et *Lobet den Herrn*. Se composant de chorals, versets de psaumes et chœurs, ces œuvres tiennent à la fois de la cantate et du motet; de la cantate, elles conservent une participation instrumentale, soutien très simple nécessité par une écriture vocale poussée, le texte en langue vulgaire, la division de l'ensemble en plusieurs éléments; du motet, elles se rapprochent par l'absence de récitatif et de soli. De ces six motets, les DISCOPHILES, dans la collection « Connaissance de la Musique », ont gravé (325.100) les Motets *Singet dem Herrn*, qui émerveilla Mozart, et *Komm, Jesu, komm* dont les appels au Seigneur ne peuvent laisser indifférent. Toujours de *Bach*, chez RCA, deux œuvres bien représentatives pour violon seul sont gravées sur le disque 630.440 : la *Sonate* n° 2 *en la mineur* et la *Partita* n° 7 *en mi* dont les qualités musicales ne vous empêcheront pas d'admirer la connaissance parfaite que Bach avait de la technique des cordes, œuvres uniques comme le sont les deux autres sonates et les deux autres partite à même destination instrumentale.

Aux dix Sonates de *Beethoven* signalées en leur temps, nous vous engageons à joindre les deux Sonates (sur trois) que *Brahms* composa, *op.* 78 *en Sol Majeur* et *op.* 100 *en La Majeur* que N. Lee interprète avec une musicalité parfaite chez LUMEN (LD-3-428). Bravo à cette firme qui accompagne son texte de présentation de nombreuses citations musicales ! Enfin, de *Chostakovich* (CHANT DU MONDE, LD-S-8186) un étrange *Concerto en la mineur, op.* 99, curieusement composé de 4 pièces se titrant Nocturne Scherzo. Passacaille et Burlesque met le point final, cette fois, à la littérature violonistique.

Retenez ces trois disques pour illustrer l'étude que Fr. Cabos et J. Maillard consacrent aux cordes, étude dont nous commençons par ailleurs la publication.

Les « bois » furent toujours traités par Mozart avec la plus grande habileté et l'esprit le plus fin; parmi ceux-ci, la clarinette, jeune à l'époque, n'avait pas de secrets pour le maître, il en saisit toutes les possibilités, en utilisa avec un art consommé les ressources de ses trois registres ainsi que vous pourrez vous en rendre compte en écoutant, dans une excellente interprétation, les deux seules œuvres de musique de chambre comportant cet instrument : le *Quintette en La Majeur*, K 581, datant de 1789 et le *Concerto en La M.* K 622, de 1791, et que vous trouverez chez RCA (630.398).

Pour le piano, des genres variés (sonates, concertos, etc.) s'offrent à votre choix, choix bien difficile tant par les auteurs que par la qualité des interprétations : de *Mozart*, deux œuvres délicieuses, deux modèles, la Sonate en ré K. 448 pour deux pianos, et l'Andante con variazioni en sol, K 501, pour piano à 4 mains (VEGA, C 35 S 14); de *Schubert*, la Sonate en si bémol M., dite posthume (LUMEN, LD-2-423); de *Brahms*, les *Variations et Fugue* sur un thème de Hændel, op. 24 (LUMEN, LD-2-424), disque formant avec le précédent un intéressant dyptique; de *Mendelssohn*, les deux Concertos op. 25 et op. 40 en sol et en ré, mineur selon une habitude chère au musicien (VEGA, C 30 S 96), tous deux fort intéressants par la perfection de la forme; de *Brahms*, le Concerto n° 1 en ré mineur, op. 15 (DUCRETET 320 C 118) pourra vous séduire par son inspiration et la place réservée au soliste; de *Prokofiev*, le 3[e] Concerto en Ut Majeur, op. 26 (CHANT DU MONDE, LD-S-8218) dans lequel la virtuosité n'efface pas le caractère symphonique; de *Chopin*, les 24 *Etudes* jouées par Uninsky (PHILIPS L 00405 L). 24 petits chefs-d'œuvre dont nous saluons la parution avec joie; de *Liszt*, un ensemble de cinq pièces significatives et fort heureusement choisies parmi l'abondante production du musicien : *Méphisto-Valse, Rapsodie espagnole, Variations sur un motif de Bach, Pater Noster* et *Sursum Corda* (ERATO, LDE 3067); de *Bartok*, *Trois Burlesques*, op. 8 c et *Suite de Danses*, bel exemple du style du compositeur et de son écriture, œuvres animées du souffle de la musique populaire roumaine, slovaque ou hongroise (ERATO, LDE 3065) avec, sur l'autre

face, les *Danses de Marosszek* et *Sept pièces pour piano* de *Kodaly;* la pochette donne une documentation précise et abondante très utile.

Inlassablement, ARCHIV poursuit la mise en gravure d'œuvres de tous temps; cela constitue une production unique et le soin avec lequel ces enregistrements impeccables sont présentés rend infiniment précieux l'instrument de travail ainsi mis à votre disposition. Cette fois, ce sont : (37.161) un *Duo instrumental* de *J. G. Naumann* comportant Andante et Choral, puis, surtout (37143 EPA), ce *Ch. Mouton,* un choix délicieux de pièces pour luth.

Une autre firme aux heureuses initiatives est la B.A.M. chez laquelle vous trouverez (LD 034) deux pièces pour clarinette de *Debussy* et 4 pièces de *Roussel* pour flûte.

Terminant notre tour d'horizon sur les instruments solistes, une mention spéciale doit être réservée à la production en deux disques (L 01285 L et 86) chez PHILIPS, des *cinq Sonates* pour violoncelle de *Beethoven;* l'attention portée aux compositions du genre pour violon ne doit pas laisser dans l'ombre ces présentes œuvres d'une aussi grande valeur artistique; le violoncelle, instrument chantant par excellence, a reçu tous les soins du compositeur, d'où certaines modifications de structure variables d'une pièce à l'autre, ce qui, outre l'intense plaisir musical éprouvé à l'audition, donne lieu à de nombreuses constatations instructives.

Non moins grande, non moins intéressante est la production pour orchestre. Elle offre un éventail largement ouvert sur l'histoire et les genres puisqu'allant de 1739 à nos jours, avec les écoles allemande, française, russe et hongroise. Ensemble d'œuvres n'étant plus à présenter, pour la plupart, mais que vous retiendrez pour leur valeur propre, la qualité des interprétations et la tenue des enregistrements. Ce sont : de *Hœndel,* les *Douze Concerti grossi,* op. 6, édités par VOX en 3 disques (PL 10043 (1) (2) (3). L'éditeur, que nous louons sans réserve, donne cette intégrale dans des conditions parfaites. Par ailleurs, il comble une lacune sensible aux musiciens : en effet, on comprend mal pourquoi ces concerti, autre sommet de la musique, écrits en cinq semaines ! sont si peu joués, pourquoi la bibliographie ne leur a pas encore consacré une minutieuse étude, tant ils sont complets, riches d'inspiration, de sonorités, de substance mélodique et rythmique, en un mot, débordants de musique, et, d'autre part, mettant fameusement en valeur une des plus belles représentations de la forme; de *Mozart,* les charmantes 23 *Danses allemandes* qu'on ne doit pas manquer de situer dans leur temps (VOGUE, MC 20.149); de *Beethoven,* les *Symphonies* n° 3 (RCA 630322) avec Toscanini, numéros 1 et 9 (VEGA, C 30 A 90 et 91) avec Scherchen; de *Berlioz,* une impressionnante *Symphonie Fantastique* luxueusement par COLUMBIA (FCX 459); du même auteur, un intéressant choix d'*ouvertures* (DECCA, LXT 5162); de *Debussy,* l'ensemble des *Nocturnes* soigneusement mis en place par Ansermet (DECCA, LW 5283); de *Ravel,* le ballet intégral *Ma Mère l'Oye* (VEGA, C 35 A 136); de *Rimsky-Korsakoff,* une limpide et fidèlement sonore suite symphonique : *Schéhérazade* (MERCURY, MLP 7503); de *Bartok,* le surprenant et autobiographique *Concerto pour orchestre,* écrit en 1943, époque malheureuse dans la vie du compositeur (DECCA, LXT 5305); de *Stravinsky,* le *Sacre* (RCA, 630.426); de *Khatchaturian, Gayaneh,* ballet en 4 actes dont le disque, d'une part, restitue les moments essentiels et la pochette, d'autre part, un résumé succinct mais suffisant du scénario (CHANT DU MONDE, LDX S 8204); de *Bizet,* une suite sur *Carmen* et les deux suites de l'*Arlésienne* (MERCURY, MC 50.135).

Revenant aux enregistrements consacrés à la voix, nous devons vous signaler : de *Liszt, dix Lieder* (DUCRETET, 255 C 091); nos oreilles et notre sensibilité ont été si gâtées avec Schubert, Schumann, Fauré et quelques autres que l'on peut trouver vieillottes et quelconques ces lieder du musicien hongrois; certaines ont cependant de belles envolées. Tout ceci est affaire de goût personnel, direz-vous. Dans ce cas, procurez-vous ce disque, au demeurant excellent; l'autre disque (PATHE, DTX 247) est précieux pour les budgets scolaires parce que groupant quatre compositeurs : *Poulenc,* avec les *Litanies à la Vierge Noire,* œuvre inspirée par Rocamadour; *G. Fauré,* avec une *Messe basse,* trop peu connue — deux œuvres écrites pour chœurs d'enfants à 3 parties avec accompagnement d'orgue pouvant fort bien être inscrites au répertoire de vos chorales; *Honegger,* avec le beau *Cantique de Pâques* et *Bartok* avec *Six Chants populaires hongrois,* l'allure de compositions originales que ces chants prennent sous la plume du compositeur n'élimine pas leur caractère populaire.

Enfin, l'opérette, ce genre... mineur qui tint une si grande place, ne saurait être négligée et les extraits donnés par VEGA (C 30 M 761) valent la peine d'être écoutés.

JOHANNES BRAHMS

A l'occasion du 125e Anniversaire de la naissance du Compositeur

L'auteur de l'exposé suivant sur Johannes Brahms, le professeur Dr. Hans Mersmann, *a été de 1947 à 1957 directeur de l'Ecole Supérieure de Musique de Cologne. Il est, aujourd'hui, Président du Comité national allemand du Conseil International de la Musique.*

Le professeur Mersmann est également connu pour ses monographies sur Beethoven et Mozart, pour son « Histoire de la Musique contemporaine » et pour une série d'écrits pédagogiques sur la musique.

***

« Et il est arrivé, avec un sang nouveau; les Grâces et les héros entouraient son berceau. Au piano, il commença à découvrir des régions magnifiques — c'étaient des sonates, des symphonies davantage voilées, des chants dont on pouvait, sans en connaître les paroles, comprendre la poésie; autant des créations, si diverses les unes des autres qu'elles semblaient venir de sources différentes. Ses contemporains saluent ses premiers pas dans le monde, où l'attendent peut-être des souffrances, mais aussi des lauriers et des palmes; nous lui souhaitons la bienvenue en tant que lutteur énergique. »

C'était en 1853. Robert Schumann prenait encore une fois la plume dans sa « Nouvelle Revue musicale » pour y présenter au public le jeune Johannes Brahms, qui avait alors vingt ans. Avec un instinct sûr, il avait reconnu en Brahms la continuateur de son œuvre. Le grand mouvement de la musique allemande du XIXe siècle, que nous avons coutume d'appeler, de façon générale et vague : « Romantisme », était déjà entré, avec Schumann, dans une phase nouvelle. Les débuts de ce mouvement avaient été pour Schubert et Weber un acte spontané de création, une étincelle qui s'était propagée d'homme à homme. Par contre, au cours de la deuxième génération, les valeurs créatrices ne furent pas les seules à se modifier; les formes de l'évolution musicale changèrent, elles aussi. Le romantisme, après des débuts géniaux, s'était transformé en un mouvement bourgeois, utilisant le forum d'une revue pour faire connaître au public de nouveaux héros, ou pour les livrer aux critiques de leurs adversaires. Robert Schumann fut le porte-parole de cette génération. De même qu'autrefois il avait repoussé Berlioz ou loué Chopin avec extase, de même il saluait à présent le jeune Brahms.

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la musique allemande se scinde en deux : d'un côté le néo-romantisme, représenté par Wagner et Liszt; de l'autre une attitude classique, s'attachant toujours à la forme — et dont les représentants sont Brahms et Bruckner. Un fossé infranchissable sépare les deux camps. Mais même Brahms et Bruckner diffèrent profondément l'un de l'autre.

Ces contrastes, que le recul historique semble effacer de plus en plus, sont importants, non par ce qu'ils portent sur des particularités stylistiques, mais par ce qu'ils représentent des « points de vue » différents. La nouvelle école allemande tendait aux représentations pathétiques, à la fusion des arts, au drame musical et au programme. Les musiciens du camp opposé revenaient aux formes anciennes transmises par Beethoven et cherchaient à exprimer leur personnalité, leur vie intérieure, leur caractère.. Au cosmopolitisme marqué du néo-romantisme, ils n'opposaient, certes, aucun nationalisme; mais derrière Brahms, l'idéalisme de la bourgeoisie allemande apparaît sous forme d'une attitude intellectuelle qui se manifeste dans tous les arts, à l'exemple de la littérature ou de la philosophie. Le dramaturge de cette génération est Hebbel; son philosophe : Schopenhauer. Si, au fond, le classicisme de certains peintres allemands, tels que Feuerbach ou Marée, ou l'ascèse voulue de la peinture religieuse de l'époque sont des provinces du romantisme, on peut en dire autant de la musique de Brahms. Plusieurs sortes de courants se rencontrent dans les années après 1850. Ils vont de l'équilibre architectonique parfait de Schinkel au pathétique mesuré de la plastique de Max Klinger; des maîtres antiques de Platen et de Geibel au Surhomme de Nietzsche. C'est dans ce cadre que se range l'œuvre de Johannes Brahms; elle forme une unité qui se suffit à elle-même et qu'il est difficile de comparer aux autres productions musicales de l'époque. Brahms est le fils d'un musicien. Il est né à Hambourg le 7 mai 1833, mais déjà dans les années où il voyage il s'établit à Vienne. C'est la ville de son choix; il y revient sans cesse. Le mélange des traits nordiques et mériodionaux est significatif à la fois de sa vie et de son œuvre. Dans son caractère, Brahms est resté l'Allemand du Nord taciturne, sérieux et dépourvu de pathétique, mais dans sa musique ces traits se croisent avec leurs contraires : insouciance musicale, vitalité de l'expérience sonore, jeu souvent heureux des motifs du folklore hongrois ou de la musique de la Bohème.

Schubert semble encore très proche de Weber et Schumann de Spohr, si l'on compare la distance qui les sépare de celle qui s'établira plus tard entre Brahms et Wagner.

En effet, il semble qu'un fossé infranchissable se creuse entre le drame lyrique et la symphonie. L'un des principaux facteurs de cette antinomie réside dans la spécialisation des talents, de plus en plus grande au cours du siècle. Si Weber est entré dans l'histoire de la musique comme compositeur d'opéra, Wagner écrit exclusivement des drames musicaux, Wolf presque exclusivement des Lieder et Liszt est le maître de la musique colorée. De la même façon Bruckner, et après lui Mahler, composent uniquement des symphonies.

Comparé à eux tous, Brahms nous apparaît unique dans son universalité. Peut-être est-il, par nature, créateur de musique de chambre, mais il élargit celle-ci jusqu'à la symphonie et au concert et il est à son aise dans les petites et les grandes formes de la musique pour piano. Il compose des Lieder et donne, dans le petit nombre des œuvres chorales qu'il a écrites, et qui culminent dans le « Requiem allemand », une définition toute personnelle et toute nouvelle de ce genre. Il n'y a que le théâtre qui lui soit étranger, et cela aussi appartient à son portrait.

Dans sa langue musicale, Brahms est sans aucun doute romantique. Cependant aux endroits décisifs, sa musique est à l'opposé du romantisme. Contrairement aux grandes conversations littéraires et brillantes des premiers salons romantiques, contrairement aussi à la lumière de rampe du drame musical et à la transparence des programmes poétiques, l'œuvre de Brahms incite au silence et au recueillement. Là encore, il se range dans un courant de l'époque que l'on pourrait qualifier d'humanisme tardif et qui, à la suite de Gœthe, a précisément engendré en Allemagne, pour la dernière fois, une série de génies universels tels que Herman Grimm ou Dilthey. Le caractère bourgeois de ces années-là, dont le symbole semble être la musique de chambre, ne doit pas cesser d'être mis en relief. Brahms étant en relations personnelles avec un nombre assez grand de gens très cultivés, les cercles qui s'étaient constitués autour de lui allaient être les adversaires convaincus de la nouvelle école allemande. Le culte exagéré du génie leur était aussi étranger qu'une religiosité extérieure ou que les premières manifestations matérialistes du Darwinisme.

Les quatre générations du romantisme musical allemand qui, si l'on veut, commencent avec Schubert et finissent avec Mahler et Reger, vont nécessairement en decrescendo. Le XIXe siècle est encore marqué par l'héritage de Beethoven et par l'abondance des œuvres musicales allemandes entre 1725 et 1825. Des noms comme Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert caractérisent cette période. Les générations qui suivirent ne furent que des héritières. Schubert est le dernier musicien envoyé du ciel. Ses successeurs éprouvent plus de difficultés à forger leurs œuvres. Le mot de Brahms : « Ce n'est plus un plaisir d'écrire une symphonie ! » traduit aussi bien le sérieux de son caractère que les problèmes de sa génération. A cette bifurcation des forces, que l'on pourrait presque qualifier d'extérieures et d'intérieures, le classicisme opte pour les secondes, car les résistances de l'œuvre d'art, aussi inhérentes à elle que ses composantes, sont, au sens profond du mot, internes. Aussi, est-ce un heureux hasard que Brahms, grâce à sa double nature, ait pu joindre la vitalité et la sérénité du Sud à sa dure conception nordique de la musique. Lorsque les deux aspects de son tempérament s'harmonisent (cela n'est pas toujours le cas) Brahms nous donne des œuvres pleines de sève, et qui n'ont rien perdu, aujourd'hui encore, de leur vitalité.

Le sens musical s'assortit chez Brahms d'une grande ouverture d'esprit pour tous les problèmes de son temps. Il connaît tous les moyens d'expression harmoniques, mais n'en abuse jamais. Au XIXe siècle, lorsque les sources des mélodies tarissaient, lorsque la rythmique étouffait, la volonté d'harmonisation conduisait souvent à une hypertrophie, au détriment des autres éléments. Brahms, au contraire, domine ses moyens d'expression. Il rassemble les éléments harmoniques, qui dégénèrent en chromatique morbide dans le « Tristan » de Wagner ou qui s'accumulent plus tard en tensions internes pesantes chez Reger. Si sa rythmique est parfois menacée par le procédé de la syncope, il sait toutefois pallier ce danger par des césures vigoureuses.

Ainsi, son œuvre apparaît, de réfraction en réfraction, comme un fil tendu entre deux pôles. Le contraste, déjà signalé, entre le caractère architectonique de ses compositions et la vivacité de leur sonorité n'est qu'un signe qui permet de déceler une série d'autres éléments plus profonds. Nous ne les citerons pas tous ici, car ils peuvent être réduits à quelques points communs. Le plus important d'entre eux, parce que le plus humain, est l'incorruptibilité et la fidélité de la responsabilité artistique. Celle-ci cherche à donner un sens et un contenu à ses créations, même en sacrifiant les facilités de la présentation et les contrastes superficiels. Il n'y a peut-être pas, dans la musique pour piano de l'époque, deux mouvements plus différents que celui de Liszt et de Brahms. Pour Liszt, l'héritier légitime de Chopin, le piano est par excellence l'instrument du salon, de l'improvisation, de la diction élégante, des suites brillantes de cascades et d'ornements, de la narration agréable et élégante, et en même temps le dernier cri de la technique. Comparées à celles de Liszt, les compositions de Brahms pour piano apparaissent parfois presque cyclopéennes avec leurs tierces et leurs sixtes redoublées et avec leurs accumulations de sons. Les œuvres de Brahms ont toutes les qualités sauf celle de l'élégance, mais elles sont claires, chargées de sens et fortes. Si Brahms refuse d'accentuer les valeurs décoratives, il nous offre par contre des effets sonores dont l'origine nous paraît, à première audition, étrangère ou même surprenante. De telles notes viennent d'un autre monde.

Hermann Kretzschmar, l'un des fondateurs des sciences musicales allemandes, racontait qu'au cours d'un voyage qu'il avait fait à Venise avec Brahms, celui-ci s'était plongé des heures durant dans l'étude des partitions des grands musiciens italiens du XVIe siècle. Le fruit de cette rencontre est peut-être le premier signe d'une orientation de style que nous appelons « archaïsme » et qui se reflète, une génération après, dans les relations de Reger à Bach. Chez Bach ce sont avant tout des tournures harmoniques qui apparaissent, des motifs variés, des associations sonores de musique spirituelle. Sa musique ne donne jamais l'impression d'être composée d'éléments étrangers; elle est pleine de luminosité intérieure et discrète que nous aimons.

Un des symboles les plus caractéristiques de Brahms est son attitude envers la forme — celle-ci étant prise au sens large du mot. — Si le défaut du classicisme est de copier les formes anciennes d'une période classique, le formalisme de Brahms est toujours une lutte créatrice, spirituelle et artistique. L'exemple le plus magnifique est son « Deutsches Requiem ». Dans cette œuvre unique de chorale spirituelle, Brahms réunit des paroles bibliques autour du symbole de la mort et de la victoire sur elle. De cette composition de texte surgit une forme poétique orientée vers le sujet central et qui donne à la musique des points de repère naturels. L'amère prise de conscience du caractère éphémère de la vie s'exprime par des notes chargées et, aux points décisifs, par une architecture polyphonique. L'œuvre revient ensuite sur le mouvement initial. Mais, entre les deux parties, une voix seule s'élève : « Je veux vous réconforter comme une mère ».

La forme n'est pas pour Brahms un cadre donné d'avance. Elle est toujours l'expression vivante de sa musique. Celle-ci, s'appuyant sur la clarté de la forme, laisse souvent entrevoir un plan de composition, qui se manifeste parfois avec plastique étonnante dans la structure du Lied. Dans le poème de Liliencron « Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer » (Par un jour de tempête et de pluie battante) c'est le musicien qui transforme par la transparence de son harmonie l'acceptation résignée du « passé » en une joie calme et réconfortante du « présent ». Les premiers sérieux témoignent de la même métamorphose.

Peut-être la musique de chambre est-elle pour Brahms le moyen le plus approprié de son expression artistique ! C'est avec une prédilection particulière qu'il s'est consacré à la musique de chambre pour piano, qui tendait de plus à quitter la salle de concert pour la maison. Cela est déjà vrai pour Beethoven et Schubert et à plus forte raison pour Brahms. Ce que l'on entend ici par « musique de chambre » n'est qu'un revêtement musical extérieur, auquel correspond une expression intérieure qui, parfois revêche et réticente, ct. l'œuvre de Brahms. Il évite, nous semble-t-il, souvent simplification et clarification du sujet musical, qui lui semble trop facile. Son tempérament songeur ne cesse d'être en lutte avec les moyens d'expression. Les thèmes de ses compositions peuvent rarement être réduits à une simple formule; ils sont encore plus difficilement traduisibles en mots. Ils contribuent, au début, à obscurcir sa musique. Il faut souvent de nombreux efforts pour les comprendre.

La place de Brahms dans la musique allemande du XIXe siècle est influencée par tous ces facteurs. L'histoire de cette musique ne peut, du reste, se résumer dans une phrase car elle résulte d'une infinité d'éléments. L'œuvre de Brahms comporte plusieurs couches; toutes ne sont pas restées aussi vivantes les unes que les autres. Le siècle qui nous sépare de Brahms n'a pas empêché que certaines de ses œuvres, par suite de leur appartenance à l'époque où elles sont nées, ont perdu de leur force. Parmi les sonates qu'il a écrites pour violon, c'est peut-être celle en la majeur, pleine de vie, qui nous semble encore aujourd'hui la mieux réussie. Le meilleur de ses quatuors semble être celui en la mineur; il combine discrètement les tensions architectoniques aux éléments musicaux. Lorsque la vitalité musicale domine seule l'image sonore, elle ne réussit plus toujours à nous convaincre; par contre, la polyphonie et l'architecture de sa musique exercent sur nous un effet plus grand. La difficulté que l'on a à comprendre ses thèmes a donné lieu à de nombreuses méprises. Il est naturel que les adeptes du néo-romantisme lui en aient fait reproche. Mais, à la suite de Nietzsche, nous nous sommes distancés de la « Mélancolie de l'impuissance » qu'il croyait avoir décelée chez Brahms. Des musiciens et écrivains français ont vu, avec raison, dans Brahms l'incarnation d'une mentalité typiquement allemande, même lorsqu'elle leur a semblé critiquable. Nous sommes sans cesse étonnés de voir

(*Suite page* 19/43)

De nombreux collègues instituteurs, à différentes reprises, nous ont fait part, non seulement de l'intérêt qu'ils portent à l'enseignement de la musique dans leurs classes, mais aussi de leurs difficultés variées à réaliser leurs projets; en ceci, ils posent un problème qui est le nôtre depuis longtemps, et pour lequel nous n'avons cessé de rechercher une solution pratique.

C'est pourquoi nous sommes heureux de dire à nos correspondants que notre programme établi à leur intention est maintenant au point pour la plupart des activités s'attachant à une classe d'Education Musicale, grâce à Madame MONTU, Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A., qui traitera de la partie vocale (culture vocale, études de chants, culture du goût) et à Monsieur RUAULT, Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, chargé des Emissions Musicales de la Radio Scolaire (1er Degré), avec l'Instruction musicale (Solfège, éducation de l'oreille).

La compétence de nos deux collègues, tous deux de notre Comité de Rédaction, leur grande expérience pédagogique, leur connaissance approfondie des enfants, leur dévouement sans limites à la cause de l'enseignement de la musique, vous invitent à suivre leurs directives en toute confiance. Enfin, ainsi que vous le précise Monsieur Ruault, soyez assurés que vos demandes de renseignements complémentaires, de précisions seront bienvenues.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS ÉLÉMENTAIRES

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Généralités applicables à tous les chants étudiés à ce cours.

Dès cette première prise de contact nous poserons quelques principes de travail qui souffrent peu d'exceptions.

1. Pour obtenir sans difficulté une interprétation sans lourdeur et dans le caractère requis, il est indispensable d'envisager le travail intégral de la mélodie dans le mouvement souhaité pour l'exécution.

2. A ce cours, l'étude des chants se fera à peu près exclusivement par audition sans pour cela exclure des exercices rythmiques, d'intonation et de lecture qui peuvent, dans toute la mesure du possible, être tirés du chant à l'étude, conférant ainsi à la leçon une unité non négligeable.

3. Pour diriger les élèves d'une manière efficace, le maître doit, avec sobriété, mimer en quelque sorte l'interprétation du chant, indiquant nuances, caractère, accents, silences; soulignant, si besoin est, la direction de quelques intonations délicates.

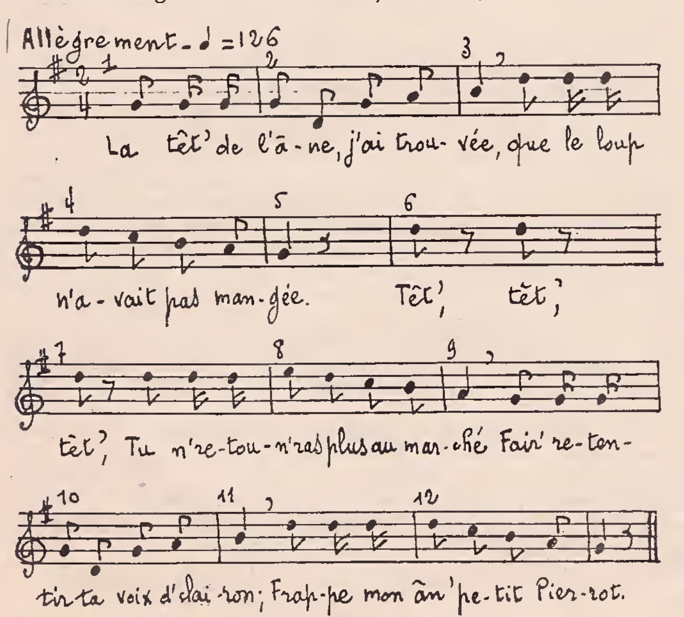
En un mot, il ne se contentera pas de battre mécaniquement la mesure, ce qui est nettement insuffisant dans presque tous les cas.

4. Il devra avoir étudié la mélodie au préalable afin d'éviter toute hésitation préjudiciable à la bonne exécution lors de la présentation aux enfants.

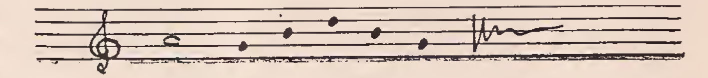
5. S'il n'a pas un self-contrôle absolu de sa voix et craint de « baisser », il jouera quelques notes isolées au guide-chant pour se donner de l'assurance mais évitera de doubler sa voix à l'instrument d'un bout à l'autre de la mélodie.

CHANT A L'ETUDE : La tête de l'âne (Béarn)

(Extrait des *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, de J. Poueigh - Pierre Bossuet, éditeur.)



(*Manière de prendre le ton :*)



II

Le cou de l'âne j'ai trouvé
Que le loup n'avait pas mangé
Cou, cou, cou
Tu n'porteras plus le licou
Qui t'attachait aux grands barreaux
Frappe mon ân', petit Pierrot

III

L'échine de l'âne j'ai trouvée
Que le loup n'avait pas mangée
E - chi - ne
Tu n'porteras plus la farin'
Du vieux moulin à la maison
Frappe mon ân', petit Pierrot

IV

Le pied de l'âne j'ai trouvé
Que le loup n'avait pas mangé
Pied, pied, pied
Tu n'porteras plus de souliers
Ni de souliers, ni de sabots
Frappe mon ân', petit Pierrot

V

La queue de l'âne j'ai trouvée
Que le loup n'avait pas mangée
Queue, queue, queue
Dont il ne rest' plus qu'un p'tit peu
Tu ne chass'ras plus les moucherons
Frappe mon ân', petit Pierrot

(Version française de Suzanne Montu.)

Cette plaisante version béarnaise de la chanson de la mort de l'âne séduira sans nul doute les enfants (garçons et filles) des cours élémentaires. Les paroles se gravent aisément dans les mémoires enfantines.

Quant à l'air à l'allure de ronde, il est parfaitement en rapport avec ce texte moqueur dans lequel le pauvre âne est traité sans ménagement.

ETUDE

1. Généralités.

Conformément au paragraphe initial nous ne saurions trop conseiller d'aborder l'étude par audition dans un mouvement allègre qui sera celui de l'exécution. Tout au long de cette étude le maître exigera une articulation claire, précise, un rythme imperturbable.

De l'entrain et une expression souriante achemineront rapidement l'étude vers l'interprétation désirée.

2. Présentation.

Le maître chante la mélodie entière dans le mouvement et avec le caractère requis d'ironique gaîté.

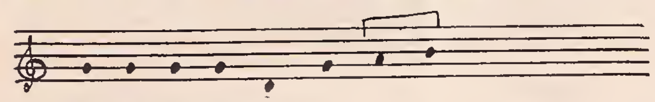
Ensuite il ne se contente pas de présenter ce chant par un sec et morne monologue, mais il relit les paroles couplet par couplet, appelle les remarques des enfants et établit entre eux et lui un dialogue très court mais vivant.

3. Division et travail par phrase.

a) « La têt' de l'âne j'ai trouvée »

1. Le maître chante la phrase au moins 2 fois dans le mouvement en faisant en quelque sorte « rebondir » les double-croches.

2. Les enfants répètent en imitant le mieux possible l'exemple proposé. Le maître fait reprendre 3 ou 4 fois en s'attachant à obtenir un chant presque sautillant et une justesse parfaite. Il se peut que, subissant involontairement quelques réminiscences, les enfants éprouvent quelque difficulté à chanter juste les deux dernières notes.

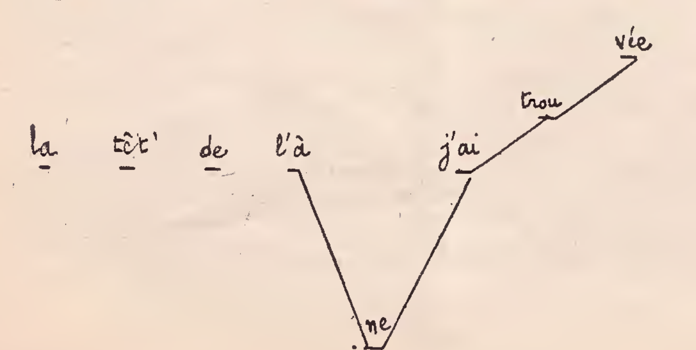


Se laissant entraîner vers



qu'il faut éviter à tous prix.

Pour pallier à ces erreurs, dessiner au tableau le graphique suivant :



en exagérant le rapprochement des 3 syllabes « j'ai trouvé ». A l'aide de ce graphique :

— chanter le nom des notes en respectant le rythme

— chanter les sons en employant la syllabe « du »

— chanter avec les paroles en suivant le graphique à la baguette.

b) « Que le loup n'avait pas mangée »

1. Voir *a*-1.

2. Les enfants répètent toujours en imitant l'exemple proposé.

c) Enchaînement des 5 premières mesures.

d) « Têt' têt, têt, tu n'retourn'ras plus au marché »

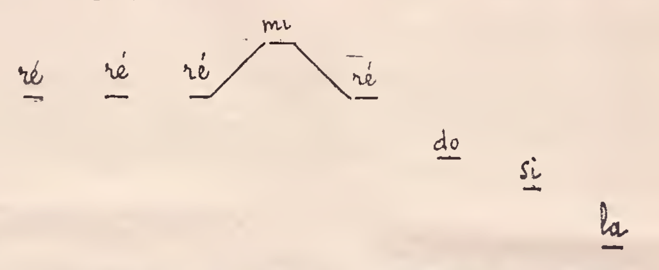
1. Le maître chante en ayant soin de détacher exagérément et presque sèchement « têt', têt', têt, » afin de mettre en relief le côté burlesque. Quant à la suite il lui accordera le même esprit qu'aux mesures 1 - 2 - 3 - 4 - 5.

2. Les enfants répètent.

Ne pas craindre de souligner la brièveté de têt' avec un geste sec et petit pour éviter toute lourdeur.

La justesse de la phrase « tu n'retourn'ras plus au marché », se heurtera peut-être à quelque difficulté en raison de l'attaque du « mi » sur un rythme similaire aux mesures 3 et 4.

Comme dans tous les cas analogues on recommandera à l'aide du graphique :



— de chanter avec les notes en observant un léger accent ou un léger arrêt sur le « mi »

— de chanter sur du

— de chanter avec les paroles en s'arrêtant brièvement sur le mi

— de chanter la phrase telle qu'elle est écrite en suivant sur le graphique la baguette du maître.

En dernier lieu, lorsque la justesse est rigoureusement assurée on enchaîne les mesures 6 - 7 - 8 - 9.

e) enchaînement des mesures 1 à 9.

Exiger une courte respiration : mesures 3 à 7 entre le 1er et le 2e temps.

Mesure 5 : une grande respiration.

Ne ralentir le mouvement sous aucun prétexte et être toujours très exigeant quant à la précision de la diction.

f) « Faire retentir ta voix d'clairon

Frapp' mon ân' petit Pierrot ».

Aucune difficulté, cette fin étant la répétition du début avec adaptation de nouvelles paroles très simples.

g) enchaînement de la mélodie entière.

Respiration : mesures 3 - 5 - 7 - 9 - 11.

Quoique l'intérêt de l'interprétation réside dans l'allure générale et la légèreté, on peut prévoir ces 3 nuances faciles à obtenir.

Mesures 1 - 2 - 3 - 4 - 5 mezzo forte

Mesures 6 - 7 - 8 - 9 un peu moins forte

Mesures 9 - 10 - 11 - 12 - 13 plus en dehors.

4. Couplets.

Les paroles des couplets auront été écrites au tableau, elles auront été lues par le maître, couplet par couplet et répétées par les enfants avant d'être chantées.

Il n'est pas possible dans un cours élémentaire (1re année surtout) de distribuer des feuilles polycopiées ou ronéotées car les enfants devraient alors faire un effort pour lire et disperseraient ainsi leur attention.

Couplet 2. Mesure 1 à 9 : voir pargaraphe *g*.

« qui t'attachait aux grands barreaux » moins sautillant que les phrases précédentes.

Couplet 3. Entièrement mezzo forte. Bien détacher les unes des autres les 3 syllabes E - chi - ne (mesures 6 à 7).

Couplet 4. Mesures 1 à 9 : voir paragraphe *g*.

« Ni de souliers ni de sabots » un peu martelé sans brutalité.

Couplet 5. Mesures 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - voir paragraphe *g*.

« Queue, queue, queue, dont il ne reste plus qu'un p'tit peu » très léger et piano.

« tu ne chasseras... Pierrot » un peu plus lié que les phrases précédentes.

5. Exécution du chant.

Enchaînement de tous les couplets. Le maître guide les enfants par le geste tour à tour petit, précis, énergique, souple selon les indications notées ci-dessous. Parfois même, la main rappellera certaines intonations subtiles (mes. 8) pour s'immobiliser aux silences (mes. 5).

6. Place dans une fête.

Si ce chant peut n'être tout simplement qu'un chant scolaire étudié à une période quelconque de l'année, il peut aussi trouver place dans une fête sous forme d'une ronde interrompue par des entrées mimées à chaque couplet. Les enfants seront alors munis de l'accessoire évoqué (tête, cou, échine, pied, queue, représentés d'une manière un peu caricaturale).

EXERCICES POUVANT ETRE TIRES DU CHANT

Chaque leçon doit rationnellement comprendre :

Exercices de culture vocale.
Exercices de culture auditive.
Exercices de culture rythmique.
Exercices d'intonations.
Exercices de lecture des notes.
Chant.

Culture du goût (assurée par la bonne exécution du chant et l'audition de disques commentés, ici « le petit âne blanc », extrait des « Histoires » de Jacques Ibert, semble tout indiqué (Véga C 37 A 52, 17 cm).

Bien entendu il est souhaitable mais pas toujours possible de tirer tous les exercices de la mélodie à l'étude.

Ici nous pouvons proposer :

1. Culture vocale - Articulation.

a) faire dire les paroles sans chanter avec le rythme. Exiger beaucoup de légèreté, de précision, une diction presque syllabique, non dépourvue d'une certaine sécheresse.

b) faire chanter les paroles légèrement en les détachant, et sur une même note (un « si » par exemple).

c) faire chanter la mélodie sur « du » ou « mu » ou « bu ».

d) faire chanter la mélodie telle qu'elle est écrite.

2. Culture rythmique.

Elle aura pour base la mesure à 2/4 sans aucune analyse des divisions du temps dont il ne saurait être question à ce cours.

a) Dans la classe.

— Le maître chante la mélodie ou la joue au guide-chant tandis que les enfants battent la mesure à 2 temps.

— Le maître chante la mélodie et s'arrête brusquement dans le cours d'une phrase : les enfants qui battent la mesure, doivent, sur-le-champ, immobiliser leur main soit sur le 1er, soit sur le 2e temps selon le cas.

— Un groupe d'enfants chante pendant que l'autre groupe bat la mesure et vice versa.

b) Au préau (si possible).

— Le maître joue la mélodie au piano (s'il y en a un) pendant que les enfants marchent en mesure.

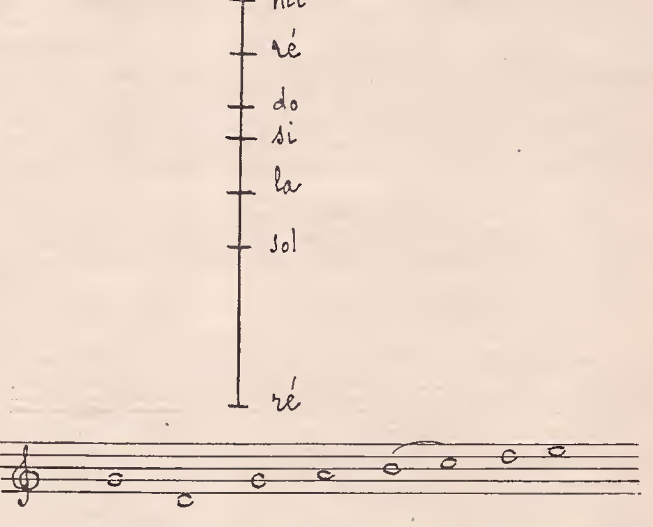
— Le maître joue, s'arrête brusquement, les enfants s'immobilisent.

— Le maître joue en ralentissant ou en accélérant, les enfants doivent le suivre en adaptant le mouvement de leur marche.

(S'il n'y a pas de piano, le maître peut chanter pendant la marche des enfants en suivant les directives ci-dessus.)

3. Lecture des notes.

Selon le degré d'avancement des élèves, on procédera à cet exercice sur le mât ou sur la portée.



a) Le maître montre à la baguette des notes à chanter prises dans un ordre quelconque, dans la série ci-dessus.

b) Le maître montre les notes de la mélodie à la baguette, les enfants en disent le nom d'un bout à l'autre.

Quant aux exercices de vocalises, de culture auditive et d'intonations, s'ils ne peuvent être directement tirés de ce chant ils seront du moins pratiqués dans la tonalité de sol majeur en évitant la note fa dièze. Ainsi, l'attention des enfants ne sera pas dispersée et la leçon, tout en conservant son unité, n'engendrera nulle monotonie.

LIVRES - MUSIQUE

Larousse de la Musique, dictionnaire encyclopédique en deux volumes, publiés sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Paris, Larousse, 1958.

Aucun dictionnaire musical en langue française n'existait depuis la parution des ouvrages de Riemann et de Michel Brenet, depuis longtemps épuisés. Lacune regrettable, et fort gênante, heureusement comblée aujourd'hui par la publication du *Larousse de la Musique*.

Ces deux volumes, publiés sous la direction de Norbert Dufourcq, assisté de Félix Raugel et d'Armand Machabey, tiennent compte des plus récents travaux historiques, et offrent de sérieuses et substantielles mises au point sur les dernières recherches dans le domaine de la musique actuelle.

S'ils laissent une place plus ou moins étendue aux compositeurs et théoriciens des origines à nos jours, à l'évolution des formes, ils élaguent en principe les interprètes encore vivants, car il s'agit ici avant tout d'un instrument de travail et non d'un monument à la gloire des virtuoses. Ce dictionnaire, précisent les auteurs, « s'efforce d'être un ouvrage encyclopédique, qui joint aux biographies les termes usuels de la langue musicale, de la théorie, de la pratique, de l'organilogie... Le point de vue de l'historien primera donc souvent celui de l'esthéticien ».

Les collaborateurs, au nombre de cent quarante, tous spécialistes français ou étrangers, présentent donc un éventail aussi large que possible des aspects de la musique. D'aucuns, selon leurs préférences, reprocheront un déséquilibre des développements: pourquoi Bach, à lui seul, tient-il sept pages (à trois colonnes) — une véritable monographie —, tandis que d'autres grandes figures n'ont droit qu'à une simple colonne ? Gabriel Fauré occupe beaucoup moins de lignes que Michel Delalande. Et Marc-Antoine Charpentier se voit attribuer sensiblement plus de place que Gustave Charpentier. Mais, bien entendu, il convient de ne pas attacher une importance primordiale à ces proportions discutables: un dictionnaire ne peut être qu'un résumé plus ou moins succinct, et un point de départ d'études approfondies.

La présentation typographique, très claire, l'abondante iconographie — souvent inédite — rendent agréable et aisée la consultation de ces deux gros volumes. Les lecteurs y trouveront aussi une importante bibliographie, placée en fin de volume, et que beaucoup regretteront de ne pas voir incorporée au texte. L'appendice consacré à des analyses d'œuvres musicales nous semble moins convaincant, et de peu d'intérêt. Pourquoi ce choix de partitions, d'ailleurs, plutôt qu'un autre ? L'analyse musicale demeure un art périlleux et difficile.

Il n'en reste pas moins vrai que ce très important ouvrage doit être considéré à l'heure actuelle comme le plus complet des dictionnaires musicaux de langue française. Nous désirons vivement qu'il figure sans tarder dans toutes les bibliothèques universitaires, à tous les degrés d'enseignement.

G. FAVRE.

⁂

Collection « Nos amis les Peintres»: **Paul Gauguin,** par Bernard CLAVEL. Broché, 19×14, couv. glacée en couleurs, avec hors-texte. En librairie et aux Editions et Imprimeries du Sud-Est, 46, rue Charité, Lyon.

L'abondante diffusion des reproductions picturales — albums, cartes postales ou revues illustrées — montre que l'art n'est plus le privilège d'une certaine élite.

Néanmoins, l'image seule est parfois difficilement accessible pour un amateur novice. Comprendre quels furent les buts poursuivis par les artistes, connaître les circonstances dans lesquelles ceux-ci accomplirent leurs œuvres demeure une des plus vives et des plus légitimes curiosités du grand public. Les ouvrages parus jusqu'ici s'adressaient aux techniciens; restait à informer tous les autres lecteurs en les introduisant, grâce à des textes simples et vivants, dans l'intimité même des Maîtres. C'est à quoi les E.I.S.E. se sont appliquées en publiant successivement les biographies de Vinci, de Delacroix, de Van Gogh. Aujourd'hui la collection *Nos Amis les Peintres* présente Gauguin, précurseur de la peinture dite « abstraite ».

Mais en fait, lorsqu'on parle de Gauguin, on ne sait ce qui l'emporte en grandeur, du peintre ou de l'homme. A quarante ans, une vocation impérieuse l'arrache au domaine de la Finance où il faisait une confortable carrière; une énergie peu commune, la foi altière en son génie seront ses seules armes dans l'aventure artistique. La société arrivera-t-elle à le persuader qu'il a fait fausse route ?... Poussé, selon son expression, par son « sang sauvage », il part à la recherche de pays vierges qui lui feront découvrir un art neuf. Après avoir collé des affiches sur les murs des gares, travaillé dans les soutes des bateaux ou sur les chantiers du canal de Panama, il vivra pauvrement en Océanie et y luttera jusqu'à la mort.

Bernard Clavel, le jeune romancier, a voulu cette fois s'effacer devant son héros. A travers un récit sobre et ferme, direct comme un témoignage, Gauguin l'insurgé vit et souffre. Son martyre bouleversera le lecteur... Jalonnant le texte, les œuvres reproduites affirment par leur équilibre serein la victoire finale du génie par delà la misère de l'homme.

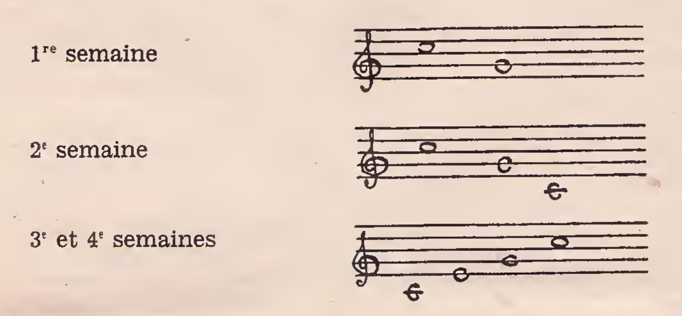
LE SOLFÈGE A L'ECOLE PRIMAIRE

par J. RUAULT

Des collègues instituteurs ont souhaité voir paraître dans notre revue des conseils relatifs à l'enseignement du solfège. C'est pourquoi nous proposerons un plan de travail et des conseils pratiques concernant l'acquisition des premières notions d'intonation et de rythme pouvant être réalisés avec des enfants de cours élémentaire 1re année.

De cette 1re année de travail dépend la formation auditive de l'enfant. Il est donc vivement recommandé de ne pas précipiter les étapes des diverses acquisitions et d'utiliser un instrument à clavier parfaitement juste. En outre, afin de ne pas lasser l'enfant, il convient de varier les exercices, de les rendre attrayants et de limiter leur durée (5 à 10 minutes avant chaque leçon de chant suffisent).

Au cours du premier mois d'étude il convient de présenter l'accord parfait de do.



La tessiture vocale des enfants nous oblige à préférer le do aigu au do grave. C'est la raison pour laquelle le do aigu apparaît dès la 1re semaine et qu'au cours des semaines suivantes on n'abusera pas du do grave.

Chacune de ces étapes comprend 3 parties : la *lecture des notes* sur la portée, leur *intonation* et la *notion de hauteur* (sons plus élevés ou plus graves), tout cela devant naturellement se réaliser simultanément. Il ne saurait être question, en effet, d'apprendre à *lire* les notes au cours d'une leçon et de les *solfier* à la leçon suivante.

Trois procédés sont utilisés pour habituer l'enfant à la *lecture des notes* sur la portée :

1° LA PORTEE AU TABLEAU :

Les notes sont présentées sur une portée dessinée au tableau. Afin d'en faciliter la lecture dans toute la classe, chaque intervalle de la portée aura une hauteur de 3 à 4 cm.

2° LA MAIN-PORTEE :

Avec l'index de la main droite, l'enfant désigne la place des notes sur les 5 doigts de la main gauche placée horizontalement à la hauteur du visage.

3° LE CAHIER DE MUSIQUE :

Il faut également habituer l'enfant à écrire les notes sur la portée mais, pour éviter toute surprise, un modèle fait par le maître doit y figurer.

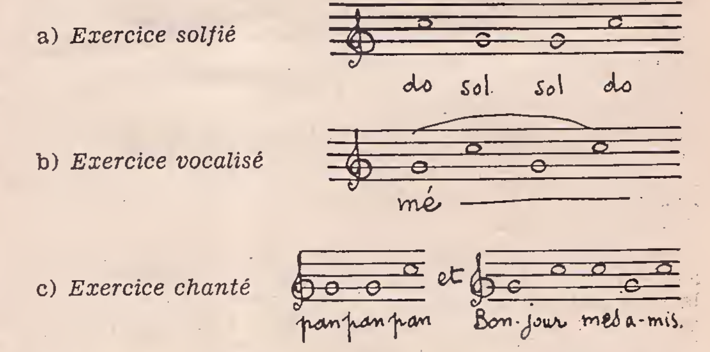
Les EXERCICES D'INTONATION donnent lieu à des activités variées. Ils comportent des exercices *vocaux* (solfiés, vocalisés, chantés) et *auditifs* (oraux, écrits).

1° Exercices vocaux :

Progressivement, au cours d'une même leçon, il convient d'amener l'enfant à chanter les sons en utilisant d'autres syllabes que le nom des notes. Ce procédé utilisé régulièrement doit favoriser le déchiffrage avec paroles. Pour cela, trois étapes peuvent être prévues. Exemple (1) :



Il s'agit là d'un premier exemple très facile destiné à familiariser l'enfant à cette progression mais on ne peut se limiter à la même mélodie. Voici donc une autre progression :



Ces exercices proposés pour la 1re semaine d'étude seront naturellement plus variés lorsque l'enfant pourra solfier les 4 sons de l'accord parfait. Nous ne donnerons naturellement pas ici des exemples pour chaque leçon, afin de laisser toute liberté au maître dans le choix de ces exercices. Il est bien entendu que chacun de ces exercices ne demande pas à être écrit au tableau. Pour les exemples cités ci-dessus il suffit que les notes *do* et *sol* figurent sur une portée au tableau, le maître les montrant à l'aide d'une règle. On prévient seulement les enfants de ce qu'ils auront à faire : « solfiez » ou « vocalisez » sur *mé* les notes que je vous montrerai » ou « chantez en disant *pan* sur chaque son » ou « chantez les notes que je vais désigner sur les paroles suivantes : Bonne nuit ».

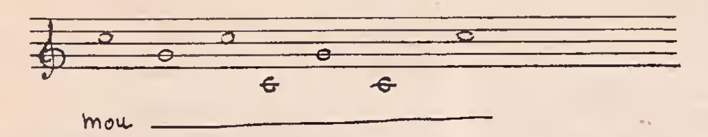
2° Exercices auditifs :

Il s'agit, cette fois, non plus de solfier mais de reconnaître les sons. Avec de tout jeunes enfants, ces exercices de dictée musicale seront naturellement présentés sous forme de jeu. Il en est un auquel les enfants participent avec plaisir. Voici comment il se réalise (l'exemple est choisi pour la 2e semaine : reconnaissance de do grave, sol, do aigu).

— les 3 sons figurent sur une portée au tableau ;

— 3 enfants sont désignés, chacun représentant l'un de ces 3 sons (ils tournent le dos au tableau);

— le maître fait vocaliser par tous les autres élèves l'exercice suivant



— chaque fois que l'un des 3 enfants entend le son qu'il représente, il lève le bras;

— toute erreur faite par l'un des enfants appelle une correction précise et une répétition de l'exercice jusqu'à parfaite réalisation. L'aspect attrayant de ce jeu ne provoque aucune lassitude.

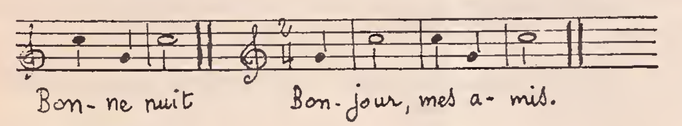
Nous limiterons là le programme à réaliser pendant le premier mois d'initiation au solfège. Volontairement, nous n'avons présenté qu'un nombre limité de procédés faciles à mettre en œuvre. Il est en effet très important que l'enfant puisse se familiariser rapidement avec la méthode de travail adoptée afin d'aborder sans difficulté et avec plaisir ces premières notions de solfège.

Nos collègues instituteurs qui souhaiteraient obtenir d'autres précisions au sujet du travail proposé peuvent nous écrire. Nous leur répondrons volontiers.

Au mois de décembre :
MESURE ET RYTHME

---

(1) Les enfants ne possédant encore aucune notion sur la valeur des notes, ces dernières sont écrites en rondes au tableau mais c'est le maître qui, en montrant les notes à solfier avec une baguette, donnera un rythme à chaque exercice. Exemple :



REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 2.250.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE 1er DEGRE

Mardi et vendredi à 14 h. 15
Mercredi à 14 h. (France II)

Mois de Novembre

MARDI 4 :

Chant : « Minuit est sonné » (Noël populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 5 :

Initiation musicale : « Jeanne au Bûcher », oratorio dramatique de A. Honegger (extraits, 2e émission).

Chant : « Les Pastoureaux » (Noël de Provence) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 7 :

Le dictionnaire musical : les mouvements.

MERCREDI 12 :

Initiation musicale :
Farandole de l'Arlésienne (Bizet).
La Truite (Schubert) : lied et quintette.
Jeanne au Bûcher (Honegger) : L'épée de Jeanne en 2e audition.

Chant : « Les Pastoureaux » (Noël de Provence) : suite de l'étude.

MARDI 18 :

Chant : « Minuit est sonné » (Noël populaire) : suite de l'étude.

MERCREDI 19 :

Initiation musicale : « L'oiseau de Feu » (Stravinsky) : extraits.

Chant : « Les Pastoureaux » (Noël de Provence) : fin de l'étude.

VENDREDI 21 :

Le dictionnaire musical : Chœurs et Chorales.

MARDI 25 :

Chant : « Minuit est sonné » (Noël populaire) : fin de l'étude.

MERCREDI 26 :

Initiation musicale : « L'Oiseau de Feu » (Stravinsky) : extraits, 2e émission.

Chant : Menuet du Bourgeois Gentilhomme (Lulli) : présentation et début de l'étude.

— Pour toute communication concernant ces émissions, écrire au *Service de la Radio scolaire* (1er degré), 6, rue Molière, Paris (Ier).

— Le recueil comportant les 18 chants du programme de la Radio scolaire est en vente au *Service des Editions de l'Education Nationale,* 13, rue du Four, Paris (6e).

— Les enregistrements sur disques de tous ces chants ont été réalisés par l'*Encyclopédie sonore,* 116 *bis* Champs-Elysées, Paris.

— Les accompagnements pour piano sont publiés chaque mois dans les *Documents pour la classe* (Institut pédagogique national, 29, rue d'Ulm, Paris (5e).

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

La rentrée scolaire a apporté à nouveau son lot de questions à ce courrier musical auquel M. Musson a bien voulu accorder l'hospitalité dans notre sympathique journal. Si j'accorde crédit à d'aimables correspondants, ce courrier rend quelques services à certains collègues, notamment aux isolés de province qui n'ont pas la chance d'avoir la Bibliothèque Nationale ou une bibliothèque de Conservatoire à proximité. Je ne puis que regretter cependant de ne pas toujours pouvoir, de ma demi-retraite bellifontaine, répondre rapidement à certaines questions. C'est pourquoi je réitère mon appel d'octobre 57: bienvenues seront vos propres réponses. Souvenez-vous que ce courrier est un moyen d'échange qui doit nous être utile à tous. Il vous suffira de rappeler le numéro de la question et la date à laquelle elle a été posée. C'est ainsi que nous ont communiqué leurs textes MM. Jean André, du Lycée de Nice, et Victor Barrausch, du Lycée de Munich. Je les en remercie vivement.

J'ai des excuses à faire à ceux d'entre vous qui attendent depuis longtemps :

M. P. C. à Montréal (7-4-57)

Pour le titre d'un ouvrage général sérieux sur les traditions populaires en France, et auquel je ne saurais que brièvement recommander du point de vue musical les quatre recueils de Canteloube parus chez Durand (*Anthologie des Chants populaires français*), ainsi que *La Chanson du Pays* (Imprimerie Nationale, 1953) et la traditionnelle *Anthologie scolaire* des Editions Lemoine. Il y a évidemment les innombrables collections dont les catalogues des grands éditeurs vous donneront une idée. Les deux ouvrages cités en premier donnent des explications intéressantes; en ce qui concerne la *Chanson du Pays*, il faut s'armer de patience pour corriger les fautes dans la typographie musicale.

Mme J. à Montauban

dont la question aurait dû recevoir le n° d'ordre 31 en avril 58, attend, elle aussi, des renseignements sur les *quadrilles de l'époque impériale*. Seul un surcroît de travail m'a empêché de lui transmettre l'intéressante documentation que Mme E. Lebeau, de la Bibliothèque Nationale, a bien voulu prendre la peine de réunir pour elle. Peut-être pourriez-vous entrer directement en relations avec Mme Lebeau (B.N., Département de la Musique, 58, rue de Richelieu, Paris) et demander au Service Photographique la reproduction photographique des plus caractéristiques de ces pages oubliées depuis bien des lustres.

M. H. B., de Paris

attend lui aussi une liste des *œuvres écrites par Mozart pour le violoncelle*.

10° (6-57 et 11-57), œuvres musicales inspirées par Jeanne d'Arc.

Aux 22 œuvres dont j'avais, avec l'aide de Jacques Michon et de Jacques Massin, dressé la liste, un collègue allemand, professeur de français à Munich, ajoute encore 23 titres !

23. R.A. Weber (1766-1821), *Jungfrau von Orléans*, mélodrame.
24. R. Kreutzer (1766-1831), *Jeanne d'Arc à Orléans*, opéra, 1790.
25. 26. K. Wagner (1772-1822) et J. Schülz (1773-1821), ouvertures *Die Jungfrau von Orleans*.
27. Fr. Destouches (1772-1844), *Die Jungfrau von Orleans*, opéra (1809).
28. N. Vaccai (1790-1848), *Giovanna d'Arco*, opéra (1827).
29. M. Balfe (1808-1870), *Jeanne d'Arc*, opéra (Dublin, 1837).
30. F. Liszt (1811-1886), *Jeanne d'Arc au bûcher*, poème vocal.
31. G. Mathias (1826-1910), *Jeanne d'Arc*, scène lyrique.
32. W. F. Thooft (1829-1900), *Die Jungfrau von Orleans*, ouverture.
33. E. Hartog (1829-1909), *Die J. von O.* (prélude symphonique).
34. et 35. *Musiques de scène* de L. Damrosch (1832-1885) et Max Bruch (1838-1928) pour le drame de Schiller.
36. Alfred Holmès (1837-1886), *Jeanne d'Arc*, symphonie.
37. M. Pfeiffer (1845-1908), *Jeanne d'Arc*, poème symphonique.
38. E. Hofmann (1842-1902), *Johanna von Orleans* (chœur).
39. C. M. Widor (1845-1937), *Jeanne d'Arc* (pantomime en musique).
40. E. Chausson (1855-1899), *Jeanne d'Arc*, scène lyrique.
41. M. Moskowsky (1845-1925), *Jeanne d'Arc* (poème symphonique).
42. Paul Pierné (1874-1952), *Jeanne d'Arc* (poème symphonique).
43. Max d'Ollone (1875), *Jeanne d'Arc à Domrémy* (scène lyrique).
44. et 45. Paul Paray (1886), *Jeanne d'Arc* (oratorio) et *Messe à Sainte Jeanne d'Arc*.

J'espère recevoir d'autres titres: je serais fort étonné que la liste soit complète.

26° (2-58) Réponse à M. Jean André, à propos de l'organetta Hohner.

L'organette Hohner qui, par ailleurs, peut donner satisfaction, n'est pas d'une solidité suffisante. Je signale que j'ai vu en Italie un harmonium portatif contenu dans une valise avec grands pieds et soufflerie électrique, d'une étendue de 4 octaves. Présentation soignée et prix raisonnable. Je ne sais si cet appareil est importé en France.

32° Mlle S., à Montauban.

Pourriez-vous me procurer une traduction de l'Hymne à Saint Jean ? *Merci.*

Encore des excuses pour mon si long retard; non pas cependant que la traduction m'ait demandé beaucoup d'efforts puisqu'on la trouve dans le plus humble Paroissien Romain, à la date du 24 juin (Saint Jean). Voici le texte :

Utqueant laxis - Resonare fibris - Mira gestorum - Famuli tuorum - Solve polluti - Labii reatum - Sancte Joannes - Amen.

(*Pour que vos serviteurs puissent à pleines voix chanter les merveilles que vous avez faites, bannissez le péché de nos lèvres souillées, ô Saint Jean. Ainsi soit-il.*)

J'ajoute à ceci un détail qui peut vous intéresser et qui est assez peu connu : jusqu'au XVIIe siècle, Saint Jean Baptiste fut honoré comme patron par les chanteurs à cause de cette parole de l'Hymne à laquelle vous faites allusion :

Qui reformati genitus peremptae organa vocis (*Toi qui* - par ta naissance - *as rendu* - à Zacharie - *la voix qu'il avait perdue*).

AU FESTIVAL DE BAYREUTH

Sensibles aux sortilèges wagnériens, plusieurs professeurs d'Education musicale se sont rencontrés en juillet dernier sur la célèbre colline du Festspielhaus durant la première série de représentations du Festival.

Dans ce groupe figuraient: Mme Biscara (du Lycée de jeunes filles de Niort); Mme de Possesse (Collège d'Antibes); Mlle Fromentin (Lycée de Sèvres); Mlle Fournol (Collège Classique de Blois); Mlle Lebel (Collège de Saint-Maur); Mlle Simon (Lycée Marie-Curie, Sceaux); Mlles Goy et Bourillon (Ecoles du Département de la Seine).

A noter aussi la présence de M. l'Inspecteur Général Favre, familier de Bayreuth — signalée d'ailleurs par la presse allemande.

Représentations inoubliables, comme toujours. Interprétations vocale et orchestrale d'une perfection rare. Mise en scène dépouillée et audacieuse, souvent d'une extrême beauté — discutable pourtant lorsque ce système s'applique à une pièce réaliste et historique comme *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. Les quatre journées de *L'Anneau du Nibelung,* baignées d'une atmosphère de légende nordique primitive, bénéficient d'une exécution hors de pair. Mais plus encore que les représentations de *Lohengrin* et de *Parsifal* — cette dernière pourtant si noble et si émouvante —, celle de *Tristan et Iseult* a laissé une impression particulièrement profonde. Interprétation tendue, vibrante, d'une bouleversante émotion; acteurs exceptionnels (*Iseult,* Birgit Nilsson; *Tristan* Windgassen), chantant, mais jouant aussi leurs rôles avec intensité; chef d'orchestre (Sawallisch) de grande classe. Rarement les habitués de Bayreuth, dans ces dernières années, ont entendu un *Tristan* aussi véhément et pathétique.

Durant les longs entractes, dans les paisibles crépuscules d'été, les spectateurs français aiment à se rencontrer, et à confronter leurs impressions. C'est ainsi que le jour de la représentation de *Siegfried,* M. l'Inspecteur Général Favre a réuni tous nos collègues, qui ont eu un vif plaisir à se retrouver amicalement groupés, au cœur de cette foule essentiellement germanique.

De ce lieu d'élection où règne une atmosphère unique d'envoûtement et de foi collective, nul doute que ces professeurs n'aient rapporté de fortes impressions musicales, et un impérissable souvenir d'art et de beauté.

JOHANNÈS BRAHMS

(*Suite de la page* 11/35)

quelle a été l'influence de son style, notamment sur la musique de chambre, dans tous les pays de l'Europe (l'Italie mise à part). La musique de chambre constitue aujourd'hui encore la partie la plus vivante de son œuvre.

Dans un domaine déterminé, Brahms dépasse de beaucoup son époque (il mourut le 3 avril 1897). Sa musique y devient expression pure d'une volonté architectonique orientée vers le sublime. Un symbole de cette période est peut-être sa 4e Symphonie en mi mineur; rigide dans son thème, immatérielle, mais d'une sonorité lumineuse, elle s'élance comme une cathédrale nordique en briques, austère et dépourvue d'ornements. La fin de la symphonie, la puissante « Chaconne », est caractéristique de ce style. Elle est après l' « Eroica » de Beethoven la première grande finale d'une symphonie. Tout romantisme en est banni; la langue musicale recherche des associations anciennes, qui évoquent la musique des temps passés et prend place ainsi dans une vaste évolution spirituelle. Le compositeur Johannes Brahms y a inscrit son nom pour toujours.

A PROPOS DU « MEMENTO DE L'AUDITEUR »

Nos lecteurs auront sans doute été fort intéressés par la page de publicité consacrée au *Memento de l'Auditeur* (Edition Heugel), parue dans le dernier numéro de *L'Education Musicale.*

Par sa maniabilité et ses facilités de classement la fiche offre une grande commodité pour l'analyse des œuvres musicales. Encore faut-il qu'elle présente toutes les garanties pour notre enseignement, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas de cette collection.

Certaines fiches sont à rejeter catégoriquement parce qu'elles présentent de graves défauts: rédaction très incorrecte, en mauvais français, jargon esthétique et digressions musicologiques vagues et sans intérêt ici, faiblesse et manque de netteté des analyses.

Dans l'ensemble nous trouvons souvent trop de littérature, et des citations musicales de motifs accessoires fort inutiles, alors que les thèmes essentiels ne sont pas toujours entièrement présentés.

La Commission des Livres du Ministère de l'Education Nationale a pour principe absolu de ne conseiller et de ne laisser introduire dans nos établissements scolaires que des ouvrages d'une valeur indiscutable, tant au point de vue de la langue, qu'à celui de la qualité pédagogique, sans oublier pour autant l'intérêt purement esthétique lorsqu'il s'agit, comme dans ce cas, de travaux d'initiation musicale.

REPONSES A NOS LECTEURS

à Mlle R., Troyes.

L'obtention du 1er Degré du C.A. n'entraîne pas automatiquement une nomination; celle-ci peut être accordée, sous forme de délégation ministérielle, sur la demande de l'intéressé.

Seule la possession du 2e Degré donne droit à la titularisation dans la catégorie des Professeurs Certifiés (indices 250-510) du 1er octobre suivant l'obtention du diplôme.

L'engagement quinquennal n'est exigé que des candidats à la seconde partie (cf. notre n° 51, d'octobre 1958, p. 12).

Dépôt légal : 4e trimestre 1958 - Imprimé en France N° de Commission Paritaire : 28.511

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B   Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - *b)* classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES
de **Claude Teillière**
en 3 fascicules
Les 2 premiers parus, le troisième à paraître

DEUX VOIX, DES CHŒURS
de **Pierre Maillard-Verger**

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par J. Rollin et Rollo Myers. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 16 fascicules déjà publiés, les autres à paraître

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - **La Clé des Chants.** 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - **Cinquante-huit Canons,** réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - **Au Clair de la France.** 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - **La Ronde du Temps.** 91 chants de circonstance.
— **Fais-nous chanter,** le Livre du Meneur de chant
— **Ensemble,** chansonnier pour les colonies de vacances.
— **Voix Unies.** 40 chansons populaires.
— **Voix Amies,** 40 chansons populaires.
— **Quittons les Cités.** 6 chants de marche' à 2 voix.
— **La Fleur au Chapeau.** 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - **Chantons le Passé.** 20 chants du XVe au XVIIIe siècle.
R. DELFAU. - **Jeune France.** 40 chansons populaires.
— **Le Rossignolet du Bois.**
AUTEURS DIVERS. - **Chants Choisis.** 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - **30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.**
CAUCHIE. - **15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.**
ADAM DE LA HALLE. - **Rondeaux** à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - **Les Chansons du Perce-Neige.** en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHORALS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.
E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.
P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.
H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.
A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs. Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.
J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS pour L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.
R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I. C. M. - 63, rue Ramey - Paris-18e.   Directeur-Gérant : A. MUSSON.